

EBERHARD-KARLS-UNIVERSITÄT TÜBINGEN
FAKULTÄT FÜR PHILOSOPHIE UND GESCHICHTE

- Institut für Osteuropäische Geschichte und Landeskunde -

„Von Helden und Menschen...“

Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm
und dessen Rezeption in der DDR, 1945-1965

Dissertation

von Lars Karl

Dezember 2002

Berichterstatter:

Prof. Dr. Dietrich Beyrau

Prof. Dr. Bianka Pietrow-Ennker

Meinen Eltern

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wäre ohne eine ganze Reihe von Mitdenkenden nicht die jetzige geworden. Ihnen allen sei herzlich gedankt für Anregungen, Kritik, Geduld, Zuspruch und andere ebenso zahlreiche wie unentbehrliche Hilfeleistungen.

Für die Betreuung der Arbeit danke ich Herrn Prof. Dr. Dietrich Beyrau, der meinem Projekt von Anfang an größte Aufmerksamkeit entgegengebracht und mir in allen Phasen bei dessen Strukturierung sehr geholfen hat. Den Mitarbeitern des Instituts für Osteuropäische Geschichte und Landeskunde in Tübingen bin ich zu besonderem Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Dr. Klaus Gestwa und Herrn Dr. Jan Plamper. Letztere nahmen sich die Zeit, an Vorüberlegungen teilzunehmen, die Arbeit an Inhalt und Form zu kritisieren und mir reichlich Anregungen für mein Unterfangen zu geben.

Ich danke Herrn Jan C. Behrends, Herrn Dr. Thomas Heimann, Frau Dr. Ekaterina Koudrjajtseva, Herrn Dr. Thomas Lindenberger, Frau Prof. Dr. Bianka Pietrow-Ennker und Frau Dr. Carola Tischler, die mir zahlreiche wissenschaftliche Denkanstöße gegeben, mich auf wichtige Literatur aufmerksam gemacht und mir in interessanten Diskussionen geholfen haben, das Thema meiner Arbeit schärfer zu fassen. Ihnen verdanke ich darüber hinaus ein weites Feld an Fragen für zukünftige Unternehmungen.

Für die exzellente Betreuung während meiner Archivaufenthalte in Berlin und Potsdam danke ich dem Militärgeschichtlichen Forschungsamt (MGFA), insbesondere Herrn Oberst Dr. Hans Ehlert und Herrn Rüdiger Wenzke.

Ich danke den Angestellten aller von mir besuchten Moskauer Archive und Bibliotheken sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Bundesarchivs und der Bibliothek der Filmhochschule „Konrad Wolff“ in Potsdam-Babelsberg. Hier bin ich angesichts der unkomplizierten Arbeitsmöglichkeiten im dortigen Pressearchiv insbesondere Frau Renate Göthe zu besonderem Dank verpflichtet.

In der Frage der Filmbeschaffung danke ich Herrn Dr. Hans-Joachim Schlegel (Berlin) und Frau Eva Binder vom Institut für Slawistik der Universität

Innsbruck für Überspielungen und wertvolle Informationen.

Dank geht ebenso an Familie Kokeev (Moskau), die mich während meines Aufenthalts in der russischen Hauptstadt in besonders gastfreundlicher Art und Weise aufgenommen hat und stets um mein Wohlergehen bemüht war.

Frau Annika Requardt und Herrn Johannes Grützmacher danke ich dafür, die blinden Flecke meines Rechtschreibprogramms ausgeleuchtet und mich durch ihre ausdauernde Korrekturlese auf stilistische und inhaltliche Ungereimtheiten aufmerksam gemacht zu haben.

Mein Dank gilt Herrn Arno Tippow, der mir während des letzten Jahres als Wissenschaftliche Hilfskraft und Software-Experte zur Seite stand und nicht nur in diesem Rahmen Außerordentliches zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Besonders bedanken möchte ich mich jedoch bei meinen Eltern, die mir das Studium der Geschichte und dadurch die Verwirklichung eines Traumes ermöglicht haben.

Tübingen, im November 2002

Lars Karl

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|----------|---|-----|
| 1. | Einleitung | 8 |
| 1.1. | Fragestellung | 8 |
| 1.2. | Quellen und Quellenkritik | 13 |
| 1.3. | Forschungsstand | 19 |
| 1.4. | Kontextualisierung von DDR-Geschichte | 25 |
| 1.4.1. | Zum Sowjetisierungsbegriff | 26 |
| 1.4.2. | Zum Stalinismusbegriff | 31 |
| 1.4.3. | Zum Kulturbegriff | 32 |
| 2. | Der Spielfilm als historische Quelle | 36 |
| 2.1. | Geschichte und Film – Geschichte im Film | 36 |
| 2.2. | Geschichte im Spielfilm – Ideologie und Propaganda | 48 |
| 2.3. | Geschichte im Spielfilm – das Genre Kriegsfilm | 52 |
| 2.4. | Geschichte und Film – Film und Geschichtswissenschaft | 55 |
| 3. | Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm (1941–1965) | 63 |
| 3.1. | Der „Große Vaterländische Krieg“ – Inszenierung eines politischen Mythos | 63 |
| 3.2. | Der Krieg als Miniatur – die „Kriegsfilmmagazine“ | 67 |
| 3.3. | Die ersten Kriegsspielfilme – Partisanen und „Volksrächer“ | 70 |
| 3.4. | Helden der Front – Helden des Publikums | 77 |
| 3.5. | Die trügerischen Hoffnungen des Sieges | 79 |
| 3.6. | Der Krieg im Generalstab – „Die Stalingrader Schlacht“ (1949) | 82 |
| 3.6.1. | Entstehungskontext des Films | 82 |
| 3.6.2. | Inhalt | 84 |
| 3.6.3. | Interpretation | 87 |
| 3.7. | Eine Ode auf den Feldherrn – „Der Fall von Berlin“ (1949/50) | 92 |
| 3.7.1. | Entstehungskontext des Films | 92 |
| 3.7.1.1. | Exkurs: Die Rolle Stalins bei der Filmproduktion | 93 |
| 3.7.2. | Inhalt | 95 |
| 3.7.3. | Interpretation | 100 |
| 3.8. | „Taufwetter“ – Sowjetfilm und XX. Parteitag | 106 |
| 3.9. | Das Eis bricht – „Die Kraniche ziehen“ (1957) | 111 |
| 3.9.1. | Entstehungskontext des Films | 111 |
| 3.9.2. | Inhalt | 114 |
| 3.9.3. | Interpretation | 116 |
| 3.10. | Der Einzelne als Spielball der Geschichte – „Ein Menschenschicksal“ (1959) | 123 |
| 3.10.1. | Entstehungskontext des Films | 123 |
| 3.10.2. | Inhalt | 124 |
| 3.10.3. | Interpretation | 126 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 3.11. | Der Krieg als Alltagserlebnis – „Die Ballade vom Soldaten“ (1959) | 130 |
| 3.11.1 | Entstehungskontext des Films | 130 |
| 3.11.2. | Inhalt | 131 |
| 3.11.3. | Interpretation | 133 |
| 3.12. | Der Krieg als Albtraum – „Ivans Kindheit“ (1962) | 141 |
| 3.12.1. | Entstehungskontext des Films | 141 |
| 3.12.2. | Inhalt | 142 |
| 3.12.3. | Interpretation | 144 |
| 3.13. | Der Krieg des georgischen Weinbauern – „Der Vater des Soldaten“ (1964) | 153 |
| 3.13.1. | Entstehungskontext – der „Tauwetterfilm“ in Georgien | 153 |
| 3.13.3. | Interpretation | 158 |
| 4. | Der sowjetische Kriegsfilm in der SBZ/DDR | 163 |
| 4.1. | DEFA und SED-Filmpolitik (1945–1956) | 163 |
| 4.2. | Filmvertrieb und Auslandsbeziehungen | 176 |
| 4.2.1. | Die Gründung des Progress-Film-Vertriebs | 176 |
| 4.2.2. | Der DEFA-Außenhandel | 177 |
| 4.2.3. | Das DEFA-Studio für Synchronisation | 179 |
| 4.2.4. | Disposition und Kopieneinsatz | 181 |
| 4.3. | Der Sowjetfilm in der SBZ und der frühen DDR – zwischen kulturpolitischen Zielen und Zuschauererwartung | 183 |
| 4.3.1. | Sowjetischer Einmarsch 1945 | 183 |
| 4.3.2. | Die SMAD wird aktiv | 184 |
| 4.3.3. | Filmeinsatz und Publikumsreaktion | 186 |
| 4.3.4. | Stalinkult in der DDR – „Der Fall von Berlin“ | 190 |
| 4.3.5. | Stalinkult in der DDR (II) – „Die Stalingrader Schlacht“ | 194 |
| 4.3.6. | Krise der Freundschaft: Der 17. Juni 1953 | 195 |
| 4.3.7. | Die Spielplanpolitik im „Neuen Kurs“ (1953–55) | 196 |
| 4.4. | „Entstalinisierungskrise“ und SED-Filmpolitik nach 1956 | 200 |
| 4.5. | Filmbesuch und Publikumsreaktion | 207 |
| 4.6. | Der sowjetische „Tauwetter“-Kriegsfilm in der Presse der DDR | 215 |
| 4.6.1. | „Die Kraniche ziehen“ | 215 |
| 4.6.2. | „Ein Menschenschicksal“ | 217 |
| 4.6.3. | „Ballade vom Soldaten“ | 226 |
| 4.6.4. | „Ivans Kindheit“ | 227 |
| 5. | Der sowjetische Kriegsfilm in KVP und NVA | 235 |
| 5.1. | Die politisch-ideologische Erziehung und Ausbildung | 235 |
| 5.2. | Der sowjetische Kriegsfilm in der Kasernierten Volkspolizei (KVP) | 239 |
| 5.2.1. | Die Organisation der Politorgane und die politische Arbeit in der Truppe | 239 |
| 5.2.2. | Das Filmwesen in der KVP | 241 |
| 5.2.3. | „Freundschaft zur Sowjetunion“ – Fallbeispiel: „Der Fall von Berlin“ | 244 |
| 5.3. | Der sowjetische Kriegsfilm in der Nationalen Volksarmee (NVA) | 250 |
| 5.3.1. | Das Filmwesen in der NVA | 250 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 5.3.2. | Der sowjetische Kriegsfilm als Bestandteil Der politisch-ideologischen Schulung | 256 |
| 5.3.3. | Der sowjetische Kriegsfilm als Bestandteil offizieller Feierlichkeiten | 259 |
| 5.3.4. | Der sowjetische Kriegsfilm als „politisches Erlebnis“ im Manöver | 261 |
| 5.3.5. | Fallbeispiel: „Die Lebenden und die Toten“ | 261 |
| 6. | Resümee | 265 |
| 7. | Anhang | 272 |
| 7.1. | Tabelle aller von 1945 bis 1961 in der SBZ/DDR aufgeführten Spielfilme | 272 |
| 7.2. | Filmtheater und Sitzplätze 1951 – 1960 | 273 |
| 7.3. | Ur- und Erstaufführungsergebnisse | 274 |
| 7.3.1. | „Ein Menschenschicksal“ | 274 |
| 7.3.2. | „Ballade vom Soldaten“ | 275 |
| 7.3.3. | „Der Vater des Soldaten“ | 276 |
| 7.4. | Progress-Filmverleih: Zulassungskarten | 277 |
| 7.4.1. | „Die Kraniche ziehen“ | 277 |
| 7.4.2. | „Ballade vom Soldaten“ | 280 |
| 7.4.3. | „Ein Menschenschicksal“ | 282 |
| 7.4.4. | Iwans Kindheit | 285 |
| 7.4.5. | Die Lebenden und die Toten | 287 |
| 7.4.6. | „Der Vater des Soldaten“ | 290 |
| 8. | Literaturverzeichnis | 292 |
| 8.1. | Archivalien | 292 |
| 8.2. | Veröffentlichte Quellen und Primärliteratur | 294 |
| 8.2.1. | Sowjetunion | 294 |
| 8.2.2. | DDR | 297 |
| 8.2.3. | DDR – Presserezensionen | 301 |
| 8.3. | Sekundärliteratur | 305 |

1. Einleitung

1.1. Fragestellung

Das Kino war in der Sowjetischen Besatzungszone und in der DDR eine „Haupt- und Staatsaktion“ ersten Ranges. Von Beginn an zielten organisatorische und personelle Maßnahmen auf die Stabilisierung des Medienmonopols DEFA, das künstlerischen Sachverstand und kulturpolitische Zielstrebigkeit miteinander in Einklang bringen sollte.¹ Die intensive Befassung mit Filmfragen in der Parteilührung verweist auf den hohen Stellenwert des Mediums im gesellschaftspolitischen Konzept der SED. Die Vorstellung war bestechend, ein Millionenpublikum durch unterhaltende Filmprodukte zunächst zu Antifaschismus und aktiver Vergangenheitsbewältigung zu erziehen und später „planmäßig“ zur Erzeugung „richtigen“ ideologischen Bewußtseins einzusetzen.

Die verantwortlichen Stellen legten auf Auslandsbeziehungen größten Wert. Von den 1260 Spielfilmen, die seit Kriegsende bis einschließlich 1965 in den Kinos der SBZ/DDR vorgeführt wurden, waren 852 östlicher und 408 westlicher Herkunft. Bei den Filmen aus dem Ostblock stellte die Sowjetunion mit 365 den weitaus stärksten Teil, gefolgt von 191 DEFA- und 124 tschechischen Filmen. Die meisten westlichen Filme kamen aus der Bundesrepublik (89), Italien (73) und Frankreich (68).² Um so erstaunlicher ist die Tatsache, daß die Rezeption ausländischer, insbesondere sowjetischer Filme in der SBZ/DDR bislang von der Forschung kaum beachtet wurde. Eine Ausnahme bilden einzelne statistische Arbeiten aus den 60er und 70er Jahren.³

Das Filmwesen als Teil der gesellschaftlichen Kommunikation legt weitere

-
- 1 Vgl. Heimann, Th.: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. Berlin 1994.
 - 2 Zahlen nach: Filme in der DDR 1945–86. Kritische Notizen aus 42 Kinojahren. Hg. vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V. . Köln 1987.
 - 3 Vgl. u.a. Kersten, H.: Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. 2 Bde. Bonn 1963; Holba, H. (Hg.): Filmprogramme in der DDR 1945–1975. Wien, Berlin 1976.

Untersuchungsschwerpunkte nahe. Auch in der DDR existierte, folgt man Enzensberger, eine „Bewußtseinsindustrie“⁴, die ein differenziertes Instrumentarium der Massenbeeinflussung und „geistigen Ausbeutung“ entwickelte. Die Partei begriff den Film als dankbares Medium für diese Ziele: Die Zuschauerrezeption des Films ist nahezu voraussetzungslos, das Medium als bloßer Konsum möglich. Hinzu tritt das sinnlich-visuelle Empfinden des Films durch die Zuschauer, das die „Mimesis“ von Wirklichkeit⁵ intensiver transportierte als andere Medien, verbunden mit einem hohen, „attraktiven“ Unterhaltungswert. Er findet im Gegensatz zu den „Stätten hoher Kultur“ (Theater, Oper) oder der Literatur eher Zugang zu Menschen unterschiedlicher sozialer Schichtung, Bildungsgrade und kultureller Gewohnheiten. Solange das Fernsehen bis in die späten fünfziger Jahre nur eine marginale Rolle spielte, schienen Botschaften im Kino schneller, ungebrochener und gleichzeitig an große Teile der Bevölkerung vermittelt werden zu können als mit anderen Medien. Deshalb wurde von kommunistischer Seite⁶ dem Film und später dem Fernsehen eine außerordentliche Bedeutung zugemessen. Gleichzeitig beinhaltete diese Wertschätzung auch ein tiefes Mißtrauen gegenüber dem massenkulturell einflußreichen Medium, das auch unerwünschtes Rezeptionsverhalten initiieren konnte.

Im Falle des sowjetischen Spielfilms scheint mit Blick auf die DDR vor allem interessant, wie der ostdeutschen Bevölkerung, deren Situation von der unmittelbaren Erfahrung einer militärischen Niederlage geprägt war, die Filme des sowjetischen Sieges im Zweiten Weltkrieg präsentiert und propagandistisch näher gebracht werden sollten. Die sowjetischen Kriegsfilme⁷, allesamt in erster Linie für

4 Enzensberger, Hans M.: Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie. Frankfurt a. M. 1976, S. 10–14.

5 Vgl. Hauser, A.: Kunst und Gesellschaft. München 1988, S. 11.

6 Der Begriff „Kommunismus“ oder „kommunistisch“ wird im weiteren synonym mit stalinistischer Politik und Herrschaft verwandt und soll deutlich von der Politik der noch nicht „bolschewisierten“ Parteien der zwanziger Jahre abgegrenzt werden.

7 Die Untersuchung der filmischen Verarbeitung des Zweiten Weltkrieges in der Sowjetunion nimmt mittlerweile einen festen Platz in der Geschichtsforschung ein. Vor allem die anglo-amerikanische Historiographie widmete sich in den letzten Jahren verstärkt der Aufgabe, bei der Untersuchung der Materie über filmwissenschaftliche Forschungsfelder hinaus auch zeithistorische Fragen zu operationalisieren: vgl. u.a. Taylor, R./ Christie, I. (Hg.): Inside the Film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema. London 1991; Taylor, R./ Spring, D. (Hg.): Stalinism and Soviet Cinema. London, New York 1993; Kenez, P.: Cin-

das sowjetische Publikum gedreht und auf zeitgenössische kulturpolitische Leitlinien sowie mentale Prädispositionen des sowjetischen Publikums abgestimmt, sollten in ein der sowjetischen Umgebung relativ fremdes kulturelles Umfeld „verpflanzt“ und den betroffenen Individuen als verbindlicher Ausdruck einer neuen Weltanschauung vorgestellt werden. Diesbezüglich sind die sowjetischen „Taufwetterfilme“ von besonderem Interesse: Entstanden in einem Klima der Entstalinisierung, trafen sie in der DDR auf ein politisches und kulturelles Umfeld, welches den Stalinismus sowjetischer Prägung samt den aus ihm resultierenden Konsequenzen für die Gesellschaft allenfalls in stark abgeschwächter Form erfahren hatte.⁸ Auch besaß die ostdeutsche Bevölkerung auf individueller Ebene ein eigenes, anderes Bild von der Vergangenheit des Krieges. Filme, die in der Sowjetunion auf eine Aufarbeitung stalinistischer Vergangenheit vor dem Hintergrund der Ereignisse im Zweiten Weltkrieg abzielten, mußten in der DDR demzufolge, um nicht gleichsam „ins Leere zu laufen“, auf offizieller Ebene einen anderen Interpretationsgehalt erhalten und der Bevölkerung auf andere Art und Weise nähergebracht werden als dem sowjetischen Zuschauer.

Im ersten Teil der Dissertation sollen die in der DDR zur Aufführung gebrachten Spielfilme unter den folgenden, für die Untersuchung im zweiten Teil relevanten Fragestellungen analysiert werden: Wie und nach welchen Prämissen (re)konstruierten zeitgenössische Regisseure die Kriegereignisse? Welche „Geschichten“ wurden durch welche „Protagonisten“ erzählt? Welche Ereignisse des Krieges nahmen in der von oben verordneten Kriegserfahrung breiten Raum ein, welche überhaupt keinen? Insbesondere im Hinblick auf die DDR ist zu fragen, wie in politisch-legitimatorischer Absicht die Vergangenheit filmisch aufbereitet und der sowjetischen Gesellschaft als Orientierungsangebot zur Verfügung gestellt wurde.

ema and Soviet Society, 1917–1953. Cambridge 1992, S. 186–208; Lawton, A.: *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London, New York, 1992. Im Zusammenhang mit der in der Sowjetunion gepflegten Erinnerungskultur über den Zweiten Weltkrieg vgl. Tumarkin, N.: *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. New York 1994, S. 77/78. 112ff.

8 Vgl hierzu Lemke, M. (Hg.): *Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR (1945–1953)*. Köln, Weimar, Wien 1999.

Der zweite Teil führt zu der Frage nach der „Verpflanzung“ der Spielfilme in den ostdeutschen Kontext. Der Frage nach dem Ablauf der Zulassungsverfahren in der Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur der DDR (Nach welchen Kriterien wurden in der DDR sowjetische Kriegsfilme eingekauft, synchronisiert und dem ostdeutschen Publikum zugänglich gemacht?) schließt sich ein Fragenkatalog nach der Rezeption der sowjetischen Kriegsfilme auf der Ebene von Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur an: Wie sollten der Bevölkerung in der DDR sowjetische Kriegsfilme nähergebracht werden? Nach welchen Kriterien wurden Filme als „bedeutend“, „sensationell“ etc. bewertet? Wie wurden Filme in den zeitgenössischen politischen Kontext eingeordnet? Wie wurde vor dem Hintergrund der Filme das jeweils aktuelle Verhältnis zu den „sozialistischen Bruderländern“ (insbesondere der Sowjetunion) bzw. zu den „verfeindeten“ NATO-Staaten (insbesondere der Bundesrepublik Deutschland) interpretiert? Wie wurde im Umfeld der offiziellen Filmrezeption in der DDR der II. Weltkrieg und seine Geschehnisse aufgearbeitet bzw. nicht aufgearbeitet? Hatten die „Tauwetterfilme“ in diesem Zusammenhang eine Art „Brückenfunktion“ zur Aussöhnung der ehemaligen Kriegsgegner? (z.B. durch die Betonung gemeinsamer, „menschlicher“ Aspekte des Krieges, gemeinsamer Friedenssehnsucht, des Bildes vom „leidenden“ Deutschen etc.) Wurden Filme inhaltlich kritisiert? Wenn ja, auf welcher Ebene? Wie wurden Reaktionen des Publikums auf offizieller Ebene dargestellt, zum Beispiel in Interviews, Statements etc.?

Schließlich soll in einem gesonderten Kapitel untersucht werden, wie sowjetische Spielfilmproduktionen zur Thematik des „Großen Vaterländischen Krieges“ während des genannten Zeitraumes in den Streitkräften der DDR im Rahmen der politisch-ideologischen Schulung⁹ sowie im offiziellen Freizeitprogramm¹⁰ der Truppe zum Einsatz kamen. Die Nationale Volksarmee galt – wie vordem die

9 Zur politisch-ideologischen Schulung und dem Ausbau des Politsystems in der NVA vgl. Wenzke, R.: Die Nationale Volksarmee (1956–1990). In: Diedrich, Th.; Ehlert, H.; Wenzke, R. (Hg.): Im Dienste der Partei: Handbuch der bewaffneten Organe der DDR. Berlin 1998, S. 423–535, hier: S. 455ff.

10 Die Forderung nach voller Ausnutzung der Freizeit für die sozialistische Bildung und Erziehung wurde von der SED schon im zivilen Bereich gestellt und unter der FDJ-Parole „Wo wir nicht sind, arbeitet der Gegner!“ von Anfang an auf den militärischen Sektor ausgeweitet. vgl. Forster, Th.: Die NVA: Kernstück der Landesverteidigung der DDR. Köln 1979, S. 309.

Kasernierte Volkspolizei – als integraler Bestandteil der sozialistischen Gesellschaft. Sie spielte im Staatsgefüge der DDR ihren Part als „Werkzeug der Partei“¹¹, von der sie wie alle anderen staatlichen und gesellschaftlichen Organisationen Aufträge und Weisungen erhielt und von der sie mit den in jeder gesellschaftlichen Institution installierten Parteiorganisationen kontrolliert wurde.

Die zum Zwecke der vorliegenden Untersuchung ausgewählten Filme sind alle über einen längeren Zeitraum hinweg auf dem gesamten Gebiet der DDR aufgeführt worden und werden sowohl in östlichen als auch in westlichen Filmgeschichten dem Genre der Kriegs- bzw. Antikriegsfilme zugeordnet:¹²

„Die Stalingrader Schlacht“ (Stalingradskaja Bitva, 1949)

„Der Fall von Berlin“ (Padenie Berlina, 1949)

„Die Kraniche ziehen“ (Letjat žuravli, 1957)

„Ein Menschenschicksal“ (Sud'ba čeloveka, 1959)

„Die Ballade vom Soldaten“ (Ballada o soldate, 1959)

„Iwans Kindheit“ (Ivanovo detstvo, 1962)

„Der Vater des Soldaten“ (Otec soldata, 1964)

Die letzten fünf Filme wurden in der DDR-Publizistik der 60er und 70er Jahre als eine Art „Kanon des sowjetischen Antikriegsfilms“¹³ angesehen und sind daher unbedingt als in sich geschlossene Einheit zu betrachten und demzufolge vollständig zu behandeln.

11 Vgl. Diedrich, Th. u.a. (Hg.): Im Dienste der Partei, S. IX–XVI (Einleitung).

12 Vgl. Bulgakova, O.: Krieg und Stil. In: Bulgakova, O./ Hochmuth, D.: Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Eine Dokumentation. Berlin 1992; Der sowjetische Film (dt. von Kratkaja istorija sovetskogo fil'ma). 2 Bde. Berlin 1974; Pisarevskij, D.: 100 Fil'mov sovetskogo kino. Moskau 1967.

13 Vgl. u.a. Lohmann, H.: Zu einigen Entwicklungstendenzen im sowjetischen Spielfilm der sechziger und siebziger Jahre. Berlin (Ost) 1976.

1.2. Quellen und Quellenkritik

Die vorliegende Untersuchung stützt sich in wesentlichen auf die Methoden der historischen Quellenkritik. Die unmittelbare Übertragung von Methoden der empirischen Sozialwissenschaften, wie sie insbesondere in der Rezeptions- und Wirkungsforschung der Kommunikationswissenschaften verbreitet sind, auf die Erforschung vergangener Wirklichkeit erscheint hingegen problematisch, da sich die Voraussetzungen für den Einsatz dieser Methoden (Umfragen, Messung von Zuschauerreaktionen) retrospektiv nicht einfach reproduzieren lassen¹⁴; außerdem sind diese Methoden auf ein anderes, letztlich an praktischen Konsequenzen für die Medienwissenschaft ausgerichtetes Erkenntnisinteresse zugeschnitten. Darüber hinaus ist der Aussagegehalt der Ergebnisse der Wirkungsforschung selbst innerhalb der Kommunikationswissenschaften alles andere als unumstritten.¹⁵

Im historischen Feld erscheint es, was die Erforschung der gesellschaftlichen Resonanz von Massenmedien und ihren Produkten anbelangt, vielversprechender, mehrere Quellengattungen systematisch zu kombinieren, um zu Plausibilitätsannahmen zu gelangen, die nicht das Meßniveau von Einschaltquoten beanspruchen, dafür aber zu sinnvollen Aussagen über die Relevanz eines Medienproduktes im historischen Kontext beitragen.¹⁶ Zu diesen Quellen gehören die Ergebnisse der zeitgenössischen sozialwissenschaftlichen Forschung, die veröffentlichte Medienkritik und -berichterstattung in ihren verschiedenen Spielarten (Filmkritik, Tagespresse und Zeitschriften etc.), durch archivalische Überlieferungen rekonstruierbare Publikumsreaktionen (Zuschauerpost) sowie die Medienprodukte selbst, deren Entstehung und endgültige Gestalt Rückschlüsse auf die in

14 Vgl. Kutsch, A.: Rundfunknutzung und Programmpräferenzen von Kindern und Jugendlichen im Jahre 1931. Schülerbefragungen in der Pionierphase der Hörerforschung. In: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte, 4/1996, S. 205–215.

15 Vgl. Lerg, W. B.: Theorie der Kommunikationsgeschichte. In: Burkart, R./ Hömberg, W. (Hg.): Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien 1992, S. 204–229; Klaus, E.: Macht und Ohnmacht des Publikums. Oder: Wer macht das Publikum. In: Marbolek, I./ Saldern, A. von (Hg.): Radiozeiten: Herrschaft, Alltag, Gesellschaft (1924–1960). Potsdam 1999, S. 183–205.

16 Vgl. Schmidt, U. C.: Radioaneignung. In: Marbolek, I./ Saldern, A. von (Hg.): Zuhören und Gehörtwerden. Bd. 1: Radio und Nationalsozialismus: zwischen Lenkung und Ablenkung. Tübingen 1998, S. 243–363.

einer gegebenen historischen Situation gegebenen Grenzen und Möglichkeiten des medial Kommunizierbaren, also auf die Rezeptionserwartungen zulassen. Helmut Korte¹⁷ hat diese Problematik anhand der „Historischen Wahrnehmung und Wirkung von Filmen“ diskutiert und für ein synthetisierendes, sich nicht ausschließlich auf einen methodologischen Ansatz stützendes Vorgehen plädiert, das die auf den zeitgenössischen Rezeptionshintergrund zielende Kontextanalyse mit der Inhalt und Präsentationsstruktur thematisierenden Produktanalyse und der auf historische Quellen und die vielfältigen Hintergrundinformationen gestützte Rezeptionsanalyse im engeren Sinne miteinander kombiniert.

Ein derartiges Vorgehen erscheint aufgrund seiner Affinität zu der in den Geschichtswissenschaften bevorzugten Zusammenführung verschiedener Methoden und Theorien (Methodeneklektizismus) auch für das hier vorgestellte Projekt angemessen.

Die Ausführungen in Kapitel 3. stützen sich im wesentlichen auf die entsprechenden Filme selbst sowie auf veröffentlichte Materialien. Dazu gehören die Schriften der Regisseure in Zeitungen und Zeitschriften, die Texte der zeitgenössischen Kritik (sowjetische und westliche), die veröffentlichten Berichte von Kommissionen, Kongressen sowie die Beschlüsse von Regierung und Parteiführung. Zudem wurden zur genaueren Beleuchtung einzelner Sachverhalte Dokumente aus Moskauer Archiven hinzugezogen. Es handelt sich dabei um die im GARF (*Gosudarstvennyj archiv rossijskoj federacii*, Staatsarchiv der Russischen Föderation) befindlichen Überlieferungen des Staatlichen Komitees für Filmwesen beim Ministerrat der UdSSR, Dokumente aus den Akten der Abteilung für Propaganda und Agitation beim ZK der KPdSU im RGASPI (*Rossijskij gosudarstvennyj archiv social'no-političeskoj istorii*, ehemaliges Parteiarchiv der KPdSU) sowie aus den im RGALI (*Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva*, Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst) vorhandenen Beständen der Mosfil'm-Studios.

17 Vgl. Korte, H.: Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen. In: Hickethier, K. u.a. (Hg.): Der Film in der Geschichte: Dokumentation der GFF-Tagung. Berlin 1997.

Die Bestände der Hauptverwaltung (HV) Film im Ministerium für Kultur der DDR sowie des DEFA-Studios für Spielfilme sind im Bundesarchiv (Standort Berlin-Lichterfelde) vorhanden und bis zu Beginn der siebziger Jahre größtenteils erschlossen. Im Unterschied zu den oft nahezu vollständig erhaltenen Unterlagen zu einzelnen DEFA-Produktionen sind die Überlieferungen zur Behandlung des sowjetischen Films in der HV Film jedoch oft lückenhaft, zu einzelnen Produktionen fast nur noch fragmentarisch erhalten. Diesbezügliche Belege mußten aus einer Vielzahl von Aktenbeständen verschiedenster Provenienz „herausgefiltert“ und mosaikartig zusammengefügt werden. Trotzdem läßt sich der behördeninterne Umgang für die ausgewählten „Tauwetterfilme“ verhältnismäßig gut dokumentieren. Gefunden wurden:

- Protokolle diverser Ankaufsdelegationen;
- interne Stellungnahmen zu einzelnen Filmen;
- statistische Materialien zu Ur- und Erstaufführungsergebnissen;
- Berichte über die Filmarbeit aus verschiedenen Bereichen, in denen sowjetische Spielfilme zum Einsatz kamen (z.B. Landfilm, Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, Wahlkampagnen, Jubiläen, Arbeiterfestspiele, Filmwochen etc.);
- einzelne Berichte der Bezirksleitungen der HV Film;
- Material zum „internationalen Wettbewerb“ zum Film „Ein Menschenschicksal“ (1959/60);
- diverse Schriftwechsel (u.a. auch zu Anfragen aus der Bevölkerung);
- diverse Aktennotizen.

Zudem wurden im Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin) die dort vorhandenen Zulassungsprotokolle der HV Film sowie die Begleitmaterialsammlungen zu den einzelnen Filmen eingesehen und ausgewertet.

Eine wesentliche Quelle für den zweiten Teil bildet zudem die filmwissen-

schaftliche und (film)publizistische Zeitschriftenliteratur der DDR sowie der Sowjetunion. Die im Schrifttumsverzeichnis aufgelisteten Zeitschriften sind nach Aufsätzen zu den genannten Filmen durchgesehen worden. Bezüglich der Auswertung des DDR-Pressematerials wurden dazu die im Zeitungsausschnittarchiv der Filmhochschule Potsdam-Babelsberg befindlichen Pressedossiers eingesehen.

Die relevanten Quellen zur Filmarbeit in der KVP/NVA im allgemeinen und zur Rezeption sowjetischer Kriegsfilme im besonderen wurden im Bundesarchiv-Militärarchiv (Freiburg im Breisgau) gesichtet und ausgewertet. Diese befinden sich vor allem in den Überlieferungen der Politischen Hauptverwaltung (PHV)¹⁸ im Ministerium für Nationale Verteidigung. Die einzelnen Arbeitsrichtlinien, Filmpläne und Ergebnisberichte vermitteln ein recht geschlossenes Bild über den Stellenwert von Filmarbeit in den Streitkräften der DDR. Die überlieferten Maßnahmepläne und Rechenschaftsberichte dokumentieren relativ gut, in welchem Ausmaß in den einzelnen Einheiten das Medium Film zur Anwendung kam und der sowjetische Kriegsfilm seinen uniformierten Zuschauer erreichte. Auch wurden die vorhandenen Akten der Politabteilungen zweier Divisionen (11. MSD in Halle und 7. PD in Dresden) nach Hinweisen zur Filmarbeit durchsucht, um durch Mikrostudien den Umgang mit dem sowjetischen Kriegsfilm „an der Basis“ besser dokumentieren zu können. Zudem wurden die in der Bibliothek des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes befindlichen Quellen zu diesem Thema – zeitgenössischen Publikationen zur kulturellen Massenarbeit in der Nationalen Volksarmee sowie interne Broschüren zum Umgang mit dem Medium Film in den Streitkräften – gesichtet und ausgewertet.

18 Vgl. Die Politische Hauptverwaltung (PHV) war das oberste Politorgan in der NVA. Sie wurde in der ersten Parteianweisung vom 21. Mai 1957 – zunächst als Politische Verwaltung, ab Oktober 1961 als Politische Hauptverwaltung – konstituiert. Ihr standen eine umfassende Organisation zur Verfügung, die vom Ministerium für Nationale Verteidigung bis zu den Kompanien die gesamte NVA in horizontaler und vertikaler Richtung durchzog. Aufgabe der PHV war es, die gesamte politische Arbeit innerhalb der NVA zu leiten. Dazu gehörten auf militärischem Gebiet die Koordinierung der politischen Zielsetzungen in der NVA, die politische Schulung der NVA-Angehörigen und die Parteischulung der SED- und FDJ-Mitglieder, die Stärkung der Kampfmoral, die Überwachung der Einhaltung von Befehlen, die Mitwirkung in allen Personalangelegenheiten und die Führung der kaderpolitischen Personalakten. Sie besaß die Rechte einer Abteilung des Zentralkomitees der SED im Ministerium für Nationale Verteidigung und wurde dementsprechend auch unmittelbar vom ZK kontrolliert. Vgl. Forster, *Die NVA*, S. 193–195; Wenzke, *Die Nationale Volksarmee*, S. 455f.

Die individuelle, „ungesteuerte“ Rezeption der Filme beim Zuschauer ermitteln zu wollen, stellt ein Unterfangen dar, das sich aufgrund der Quellenlage sowie methodischer Schwierigkeiten für den untersuchten Zeitraum wohl kaum bewältigen läßt. In den Überlieferungen der Presseabteilung der DEFA befinden sich zwar Briefe aus der Bevölkerung zu einigen der erwähnten Filme, doch sind diese aufgrund ihrer verhältnismäßig kleinen Anzahl in ihren Aussagen kaum zu verallgemeinern. Trotzdem soll versucht werden, anhand dieser Quellen sowie von in der Presse veröffentlichten Zuschauerreaktionen, potentielle Rezeptionsvarianten zu ermitteln und ein grobes Raster potentieller „Eindringtiefen“ beim Publikum abzustecken.

Aufschlußreich für eine Rezeptionsgeschichte sowjetischer Spielfilme in der DDR und die Art ihrer Wahrnehmung durch die Bevölkerung sind sicherlich auch die bildende Kunst sowie die künstlerische Literatur, wobei hier die inhaltlichen und formalen Unterschiede berücksichtigt werden müssen. Eine systematische Verwertung dieser Quellen liegt jedoch nicht mehr im Rahmen des vorliegenden Projekts, so daß sie lediglich ergänzend herangezogen werden sollen.

Über die Quellsprache möchte ich an dieser Stelle einige Bemerkungen machen. Sie ist stark von der politisch-ideologischen Terminologie der SED geprägt und stellt daher für Historiker eine besondere Herausforderung dar. Gerade für die „Filmagitation“ der frühen 50er Jahre gilt, daß viele phraseologische Wendungen direkt aus der offiziellen sowjetischen Redeweise, d.h. aus dem Russischen, übernommen wurden. Diese ideologische Überformung der Sprache findet sich sowohl in internen Quellen als auch in der Propaganda: „Die Besonderheiten in Wortwahl und Stil, welche die veröffentlichte Sprache so durch und durch imprägniert hatte, waren keine taktisch-manipulativen Oberflächenphänomene, sondern feste Bestandteile der offiziellen Schriftsprache, in der sich das SED-Regime auch selbst verwaltete.“¹⁹ Die sozialistische Kampfmethaphorik verband sich auf Schritt und Tritt mit den Versatzstücken standardisierter Argu-

19 Vgl. Jessen, R.: Diktatorische Herrschaft als kommunikative Praxis. Überlegungen zum Zusammenhang von „Bürokratie“ und Sprachnormierung in der DDR-Geschichte. In: Lütke, A./ Becker, P. (Hg.): Akten. Eingaben. Schaufenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag. Berlin 1997, S. 57–78, hier: S. 60.

mentation. Die stark formalisierte offizielle Sprache der DDR war also bis zum partiellen Bedeutungsverlust „entdifferenziert“.²⁰ Durch die allgegenwärtigen Wiederholungen der legitimationsstiftenden Grundwerte der marxistisch-leninistischen Ideologie erstarrte die Sprache häufig zum Ritual.

Zu bedenken ist ferner, daß Sprache in der DDR eng mit Herrschaft verknüpft war. Bei den fortwährenden Wiederholungen in der Propaganda handelte es sich um eine Methode der Indoktrination. Die Beherrschten konnten Zustimmung zum Regime signalisieren, indem sie, wie gefordert, die Formeln der ritualisierten Sprache reproduzierten. Sprache war also auch ein Medium der Integration bzw. Exklusion. Für Historiker bedeutet die Quellensprache der DDR, daß sie gebührenden Abstand halten sollten und „Übersetzungsarbeit“ leisten müssen, um nicht selbst in die Verlegenheit zu geraten, die Quellensprache zu reproduzieren.²¹ Begriffe aus dem staatssozialistischen Sprachgebrauch werden in dieser Arbeit deshalb, auch wenn es sich um keine direkten Zitate handelt, in Anführungszeichen gesetzt.

20 Ebda., S. 62.

21 Vgl. Judt, M.: „Nur für den Dienstgebrauch“ – Arbeiten mit den Texten einer deutschen Diktatur. In: Lüdtker/Becker: Akten, Eingaben, Schaufenster, S. 29–38.

1.3. Forschungsstand

Die vielfältige Bedeutung der Massenmedien für die Praxis der zeithistorischen Forschung wird in der deutschen Forschungslandschaft erst seit kurzem systematischer diskutiert. Nach wie vor herrschen auf diesem Gebiet in erster Linie Medienwissenschaftler vor, die auf ihrem jeweiligen Fachgebiet die Zeitgeschichte von Massenmedien und dabei zugleich Aspekte der allgemeinen Zeitgeschichte bearbeiten. Unter Hinzuziehung von Massenmedien – als Untersuchungsgegenstand und als Quellen – allgemeinere Problematiken der Zeitgeschichte zu bearbeiten, stellt hingegen für die Zeit nach 1945 immer noch eine Ausnahme dar; auch dieser Teil der Geschichtswissenschaft orientiert sich mehrheitlich am Leitbild der schriftlichen, unveröffentlichten Quelle als „Sitz“ historischer „Wahrheit“.²²

Dennoch läßt sich seit einigen Jahren ein wachsendes Interesse in der historischen Zunft an den modernen Massenmedien als Quelle und Gegenstand beobachten. Zunehmend beteiligen sich Fachhistoriker an den bislang fast ausschließlich von den Kommunikationswissenschaften und anderen sozialwissenschaftlichen Fachdisziplinen getragenen Diskussionen über die Geschichte der Massenmedien und ihre Stellung in der Zeitgeschichte. Als im besten Sinne „repräsentatives“ Beispiel sei hier auf den Tagungsband der Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft²³ verwiesen. Auch das vom Adolf-Grimme-Institut herausgegebene Medienpaket „Unsere Medien – unsere Republik“ (Teil 2) bringt die vielfältigen Kompetenzen von Zeithistorikern und Medienwissenschaftlern zu exemplarischen Studien über die deutsch-deutsche Mediengeschichte zusammen. Solche Publikationen wie auch die Sektion „Mediengeschichte und Zeitgeschichte“ auf dem Historikertag 1998 belegen ausdrücklich die Notwendigkeit und Chancen, nunmehr endgültig die Massenmedien als Gegenstand und Quelle fest im Kanon historischer Erkenntnisinteressen zu

22 Vgl. dazu Steinbach, P.: Zeitgeschichte und Massenmedien aus der Sicht der Geschichtswissenschaft. In: Wilke, J.: Massenmedien und Zeitgeschichte. Berichte der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (DGPuK) vom 20. bis 22. Mai 1998 in Mainz zum Thema Massenmedien und Zeitgeschichte. Mainz, S. 32–52.

23 Ebda.

verankern.

Für die DDR zeigt sich nicht nur anhand speziell mediengeschichtlicher Darstellungen wie von Holzweißig²⁴ und Beutelschmidt²⁵, sondern vor allem auch bei einigen breiter angelegten politik-, sozial- und kulturgeschichtlichen Forschungen, wie unverzichtbar die Einbeziehung von Massenmedien für das historische Verständnis der zweiten deutschen Diktatur ist.²⁶

Zur Geschichte des Films der DDR bzw. der DEFA kann mit der Arbeit von Thomas Heimann²⁷ an eine umfassende Spezialuntersuchung angeschlossen werden, die auf der Höhe der neueren Forschung zur DDR-Geschichte ist. Ihre Fortsetzung findet diese Arbeit in Heimann²⁸ zum Geschichtsdiskurs in DEFA-Filmen der fünfziger Jahre. Schließlich stellen Jacobsens Geschichte des Filmstudios Babelsberg²⁹ und die vom Filmmuseum Potsdam herausgegebene Geschichte der DEFA-Spielfilme³⁰ eine unentbehrliche Arbeitsgrundlage dar. Die Tatsache, daß Informationen über Gegenstände der Zeitgeschichte in der breiten Öffentlichkeit vor allem über Massenmedien vermittelt werden, und daß das kollektive Gedächtnis der DDR vor allem auch mit Medienerfahrung verknüpft und durch Medienbilder bestimmt ist, unterstreicht die Notwendigkeit, in der „Zunft“ der Zeithistoriker endlich die Zurückhaltung gegenüber Massenmedien als Gegenstand und Quelle aufzugeben.

Für Studien zu einzelnen Gegenständen der Gesellschafts-, Kultur- und Mediengeschichte in den fünfziger und sechziger Jahren, kann hier für die DDR auf

-
- 24 Holzweißig, G.: Die schärfte Waffe der Partei: eine Mediengeschichte der DDR. Köln, Weimar, Wien 2002; ders.: Zensur ohne Zensor: die SED-Informationsdiktatur. Bonn 1997.
- 25 Beutelschmidt, Th.: Sozialistische Audiovision: zur Geschichte der Medienkultur in der DDR. Potsdam 1995.
- 26 Vgl. stellvertretend Marbolek, I./ von Saldern, A.: Zuhören und Gehörtwerden, 2 Bd. Tübingen 1998; Sabrow, M. (Hg.): Geschichte als Herrschaftsdiskurs: der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR. Köln u.a. 2000.
- 27 Heimann, Th.: Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film. In: Sabrow, M. (Hg.): Geschichte als Herrschaftsdiskurs: der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR. Köln u.a. 2000, S. 37–86.
- 28 Heimann, Th.: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. Berlin 1994.
- 29 Jacobsen, W. (Hg.): Babelsberg: das Filmstudio. Berlin 1994.
- 30 Filmmuseum Potsdam: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992. Berlin 1994.

die Arbeiten von Hübner/Tenfelde³¹, Jarausch³² und den Bericht von Lüdtk³³ verwiesen werden.

Daneben sind für das vorliegende Projekt natürlich auch die historisch ausgerichteten Forschungen sozialwissenschaftlicher Nachbardisziplinen relevant, die die Institutionen, Programme und Rezeption einzelner Massenmedien behandeln, so für die DDR die Sammelbände von Riedel³⁴ und Lüdtk/Becker³⁵.

Zur Verwendung von Film als historischem Gegenstand und Quelle: Im Umfeld der historischen orientierten Medienwissenschaft wie der an Medien interessierten Zeitgeschichte sind jüngst für das Projektthema einschlägige Aufsatzsammlungen erschienen. Hickethier³⁶ faßt den deutschen Stand der interdisziplinären Diskussion zusammen. Irmgard Wilharm³⁷ hat einen Sammelband herausgegeben, in dem neben anderen Bildformen „Film als historische Quelle“ diskutiert wird. Für eine auf Interdisziplinarität und Intermedialität zielende „Reetablierung der Filmgeschichte als eine(r) neu definierte(n) Geschichte einer Medienkunst“ hat Hickethier³⁸ plädiert. Schließlich ist aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive vor allem Marc Ferro³⁹ zu nennen, der gerade auch den Spielfilm als Dokument und Quelle der Gesellschaftsgeschichte interpretiert.

Zur deutschen Geschichte der Nachkriegszeit liegen bereits seit den achtziger Jahren Überblicksdarstellungen und Handbücher vor, die sich schwerpunktmäßig mit politischer Geschichte befassen.⁴⁰ Der Geschichte der SBZ sind bereits neuere

31 Hübner, K./ Tenfelde, K.: Arbeiter in der SBZ-DDR. Essen 1999.

32 Jarausch, K.: Dictatorship as Experience. Towards a Socio-Cultural History of the GDR. New York 1999.

33 Lüdtk, A.: Die DDR als Geschichte. Zur Geschichtsschreibung über die DDR. In: Aus Politik und Zeitgeschichte B36/1998, S. 3–16.

34 Riedel, H. (Hg.): Mit uns zieht die neue Zeit ... : 40 Jahre DDR-Medien. Eine Ausstellung des Deutschen Rundfunk-Museums 25. Aug. 1993 bis 31. Jan. 1994. Berlin 1993.

35 Lüdtk, A./ Becker, P. (Hg): Akten, Eingaben, Schaufenster: die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag. Berlin 1997.

36 Hickethier, K. u.a. (Hg.): Der Film in der Geschichte. Berlin 1997.

37 Wilharm, I.: Geschichte in Bildern: von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle. Pfaffenweiler 1995.

38 Hickethier, K.: Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären. In: GuG 25, S. 146–172.

39 Ferro, M.: Cinéma et histoire. Paris 1993

40 Bsp. Benz, W.: Potsdam 1945. Besatzungsherrschaft und Neuaufbau im Vier-Zonen-Deutschland. München (3. Auflage) 1994; Staritz, D.: Die Gründung der DDR. Von der sowjetischen Besatzungsherrschaft zum sozialistischen Staat. München (3. Auflage) 1995;

Untersuchungen gewidmet, die sich erstmals auf Quellen aus deutschen und russischen Archiven stützen können.⁴¹ Auch nach der (partiellen) Öffnung der russischen Archive bleiben die genauen Intentionen und Interessen der Sowjetunion in der Deutschlandpolitik umstritten. Im Mittelpunkt der Kontroverse steht die Frage, wie lange die Sowjetunion versucht hat, die deutsche Frage offenzuhalten, bzw. wann sich ihre Führung für einen sowjetisierten Teilstaat entscheiden hat. Während der Begriff der „Sowjetisierung“⁴² nahelegt, daß die Sowjetunion den aktiven Part bei der Gründung der DDR innehatte, daß die DDR also ein Produkt des sowjetischen Expansionsstrebens nach dem Zweiten Weltkrieg sei, vertritt Wilfried Loth die These, daß „Moskau die DDR nicht wollte“. Nach Loth war die Sowjetunion aus wirtschaftlichen Gründen an einem neutralen Gesamtdeutschland interessiert; die DDR hingegen sei das Produkt beharrlicher Bemühungen der SED-Führung unter Walter Ulbricht.⁴³ Die Gegenposition geht davon aus, daß die Sowjetunion eine Teilung Deutschlands schon früh in Kauf nahm und deshalb eine Sowjetisierung von Partei und Staat von Beginn an vorantrieb. Die deutsche Frage sollte nur formal offenbleiben, u.a. um die Westmächte der Teilung Deutschlands zu bezichtigen.⁴⁴ Vieles spricht dafür, daß die Deutschlandpolitik der Sowjetunion mehrere Optionen kannte, deren Realisierungschancen von der

ders.: Geschichte der DDR 1949–1990. Frankfurt a. M. 1996; Kleßmann, Ch.: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945–1955. Bonn (5. Auflage) 1991; Broszat, M./Weber, H. (Hg.): SBZ-Handbuch. Staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. München (2. Auflage) 1993; Mähler, U.: Kleine Geschichte der DDR. München 1998.

41 Grundlegend: Naimark, N. M.: Die Russen in Deutschland. Die sowjetische Besatzungszone 1945 bis 1949. Berlin 1997. Aus russischer Sicht autobiographisch geprägt: Semirjaga, M. I.: Kak my upravljali Germaniej. Moskau 1995.

42 Zum Begriff der „Sowjetisierung“ vgl. grundlegend: Jarausch, K. H./ Siegrist, H.: Amerikanisierung und Sowjetisierung. Eine vergleichende Fragestellung zur deutsch-deutschen Nachkriegsgeschichte. In: Jarausch, K. H./ Siegrist, H. (Hg.): Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. Frankfurt a.M., New York 1997, S. 11–48.

43 Vgl. Loth, W.: Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte. München 1996, S. 10f. Seine These stützt Loth zu einem großen Teil auf die Aufzeichnungen Wilhelm Piecks. Vgl. Badstübner, R./ Loth, W. (Hg.): Wilhelm Pieck – Aufzeichnungen zur Deutschlandpolitik. Berlin 1994.

44 Diese Position z.B. bei Staritz: Gründung der DDR, S. 156ff. Debatte zwischen Loth und Staritz ist dokumentiert in: Scherstjanoi, E. (Hg.): „Provisorium für längstens ein Jahr“. Die Gründung der DDR. Berlin 1993, S. 15–47.

internationalen Lage abhingen.⁴⁵ Da eine eindeutige deutschlandpolitische Position der Sowjetunion aus den vorliegenden Akten noch nicht rekonstruiert werden konnte, muß diese strittige Frage vorerst noch für mehrere Interpretationsansätze offenbleiben; trotzdem kann man allgemein von einer guten Forschungslage zur politischen Geschichte der frühen DDR sprechen.

Dies gilt nur bedingt für die Sozial- und Gesellschaftsgeschichte der SBZ/DDR, die erst nach der „Wende“ als Forschungsfeld erschlossen wurde.⁴⁶ Eine Synthese liegt noch nicht vor; allerdings sind in den letzten Jahren die ersten einer historischen Sozialwissenschaft verpflichtenden Studien erschienen.⁴⁷ Während eine konventionelle Kulturgeschichte der DDR schon seit längerem vorliegt, bilden Arbeiten, die der neueren kulturhistorischen bzw. erfahrungsgeschichtlichen Forschung zugerechnet werden können, eher die Ausnahme.⁴⁸ Für die SBZ ist der Forschungsstand über die Kulturpolitik m.E. besser als für die darauffolgende Periode nach der Staatsgründung.⁴⁹ Einen Sonderfall bildet die ambitionierte Studie von Eric D. Weitz, der eine Sozial- und Alltagsgeschichte des deutschen

-
- 45 Vgl. Naimark, N.: M.: Die sowjetische Militäradministration in Deutschland und die Frage des Stalinismus. In: *ZfG* 43 (1995), S. 293–307, S. 304f. und Bonwetsch, B./ Bordjugov, G.: Stalin und die SBZ. Ein Besuch der SED-Führung in Moskau. In: *VfZ* 42 (1994), S. 279–303, S. 282f.
- 46 Eine Ausnahme bildet das bereits zu DDR-Zeiten begonnene Oral History Projekt von Lutz Niethammer, Alexander von Plato und Dorothee Wierling. Vgl. dies. (Hg.): *Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR. 30 biographische Eröffnungen.* Berlin 1991.
- 47 Bsp. Kocka, J. (Hg.): *Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien.* Berlin 1993; Kaelble, H./ Kocka, J./ Zwahl, H. (Hg.): *Sozialgeschichte der DDR.* Stuttgart 1994; Hübner, P.: *Konsens. Konflikt und Kompromiß. Soziale Arbeiterinteressen und Sozialpolitik in der DDR 1945–1970.* Berlin 1995.
- 48 Vgl. Jäger, M.: *Kultur und Politik in der DDR 1945–1990.* Köln 1994; Glaser, H.: *Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart.* München, Wien 1997. Über die Literaturgeschichte informiert grundlegend: Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR.* Leipzig 1996. Bzgl. neuerer Ansätze vgl. Lüdtkke, A./ Becker, P. (Hg.): *Akten. Eingaben. Schaufenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag.* Berlin 1997. Bessel, R./ Jessen, R.: *Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR.* Göttingen 1996, S. 7–24. Zur Alltagsgeschichte der Honeckerzeit vgl. Wolle, S.: *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989.* Berlin 1998.
- 49 Vgl. Pike, D.: *The Politics of Culture in Soviet Occupied Germany 1945–1949.* Stanford 1992; Wehner, Jens: *Kulturpolitik und Volksfront. Ein Beitrag zur Geschichte der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945–1949.* Frankfurt a. M. u.a. 1992; Naimark, *Die Russen in Deutschland*, S. 501–582.

Kommunismus in diesem Jahrhundert vorgelegt hat.⁵⁰

Es bleibt festzuhalten, daß eingehende Untersuchungen zu Anspruch und Wirklichkeit kulturpolitischer Programme der SED noch rar sind. Erst kürzlich sind Forschungsarbeiten zur Geschichte des Kulturbundes in der SBZ bzw. zur Frühphase der DDR vorgelegt bzw. veröffentlicht worden.⁵¹ Arbeiten aus der früheren DDR konzentrierten sich mit affirmativer Tendenz auf die Zeit bis 1949, wenn auch wenige Analysen aus den achtziger Jahren differenziertere Einblicke in die kulturpolitische Arbeit der SED auf einer breiteren Archivbasis repräsentieren.⁵²

50 Vgl. Weitz, E. D.: *Creating German Communism 1890–1990. From Popular Protest to Communist State.* Princeton 1995.

51 Vgl. Heider, M.: *Politik – Kultur – Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945–1954 in der SBZ/DDR.* Köln 1993; Wehner, J.: *Kulturpolitik und Volksfront. Ein Beitrag zur Geschichte der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945–1949.* Frankfurt a. M. 1992.

52 Dietrich, G.: *Grundfragen der Kulturpolitik der SED 1947–1949.* Dissertation. Berlin (Ost) 1987; Meister, U.: *Zur Geschichte der Bündnispolitik der SED mit der künstlerischen Intelligenz. Probleme, Orientierungen und Ergebnisse.* Dissertation B. Leipzig 1988; Chotzen, Ch.: *Kulturrevolutionäre Veränderungen in Mecklenburg zwischen 1949 und 1952. Eine Untersuchung über die Entwicklung der Theater, des Lichtspielwesens und des künstlerischen Laienschaffens, unter besonderer Berücksichtigung von Arbeitsbedingungen, Arbeitsweise und kulturpolitischer Führung.* Dissertation A. Rostock 1987.

1.4. Kontextualisierung von DDR-Geschichte

In Artikel 6 (2) der bis zur „Wende“ von 1989/90 gültigen sozialistischen Verfassung der DDR heißt es:⁵³

„Die Deutsche Demokratische Republik ist für immer und unwiderruflich mit der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken verbündet. Das enge und brüderliche Bündnis mit ihr garantiert dem Volk der Deutschen Demokratischen Republik das weitere Voranschreiten auf dem Weg des Friedens und des Sozialismus [...]“

Die verfassungsrechtliche Verankerung eines Bündnisses ist an sich schon ungewöhnlich, doch die DDR ging in ihrer letzten, sozialistischen Verfassung noch darüber hinaus. Sie proklamierte die unbefristete und irreversible Bindung ihres Status an die Sowjetunion und ernannte sie im gleichen Satz zur Garantiemacht des Gesellschaftssystems in Ostdeutschland.⁵⁴ In diesem Artikel der DDR-Verfassung zeigt sich deutlich die besondere Beziehung zwischen der DDR und der Sowjetunion, die während ihrer gesamten Existenz andauerte.

Für den Fall der DDR ist des öfteren postuliert worden, daß eine Kontextualisierung ihrer Geschichte für deren differenzierte Darstellung unabdingbar sei. Michael Lemke hat herausgearbeitet, daß nicht nur die Sowjetunion die Entwicklung Ostdeutschlands beeinflußt habe, sondern daß auch der Westen, später vor allem die Bundesrepublik, omnipräsent gewesen sei.⁵⁵ Ralph Jessen weist darauf hin, daß bei Herrschern und Beherrschten in der DDR immer (mindestens) drei

53 Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 6. April 1968 in der Fassung des Gesetzes zur Ergänzung und Änderung der Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 7. Oktober 1974. In: Münch, I. von (Hg.): Dokumente der Wiedervereinigung Deutschlands. Stuttgart 1991, S. 1–24, hier: S. 2.

54 Die Verfassungen der DDR trugen keinen formalrechtlichen, sondern einen nominellen Charakter. Die Verankerung des Bündnisses mit der Sowjetunion in der Verfassung ist also zunächst als ideologisches Postulat zu betrachten. Vgl. Mampel, S.: Herrschaftssystem und Verfassungsstruktur in Mitteldeutschland. Die formelle und materielle Rechtsauffassung der „DDR“. Köln 1968.

55 Vgl. Lemke, M.: Die Sowjetisierung der SBZ/DDR im ost-westlichen Spannungsfeld. In: APZ B6/97, S. 41–53, hier: S. 50.

„Referenzgesellschaften“ existierten:⁵⁶

„der Nationalsozialismus, [der] als negative Kontrastgesellschaft und Angelpunkt der Legitimationsideologie des Antifaschismus diente, [...] die Sowjetunion, [die] als offizielle Modellgesellschaft fungierte und die westdeutsche Bundesrepublik als heimliche Vergleichsgesellschaft.“

Im Falle der vorliegenden Untersuchung wird die Notwendigkeit einer Kontextualisierung besonders evident. Schließlich war die Propagierung sowjetischer Spielfilme in der DDR eine Maßnahme, die Politik und Kultur der Modellgesellschaft Sowjetunion in der ostdeutschen Bevölkerung propagieren sollte. Es wird versucht, der Tatsache Rechnung zu tragen, daß die sowjetische „Macht zwischen 1945 und 1989 bekanntlich bis zur deutschen Teilungsgrenze reichte“ und daher „die zu markierenden Probleme in den gesamteuropäischen Kontext einzubetten sind.“⁵⁷

1.4.1. Zum Sowjetisierungsbegriff

„Die Revolution, die Stalin [...] nach Ost- und Mitteleuropa hineintrug, war in erster Linie eine Revolution von oben [...]. Obwohl die lokalen kommunistischen Parteien die unmittelbaren Träger und Ausführenden dieser Revolution waren, fiel die entscheidende Rolle der Roten Armee zu, die nach außen im Hintergrund blieb. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Arbeiterklasse der betreffenden Länder mit diesem Umsturz nichts zu tun hatte. Ohne ihre Beteiligung wäre die Revolution von oben unwirksam geblieben [...]. Was sich in der russischen Einflußsphäre vollzog, war daher halb Eroberung und halb Revolution. Deshalb

56 Vgl. Jessen, R.: Die Gesellschaft im Staatssozialismus. Überlegungen zu einer Sozialgeschichte der DDR. In: GG 21 (1995), S. 96–110, hier: S. 98.

57 Vgl. Geyer, D.: Rußland in den Epochen des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine zeitgeschichtliche Problemskizze. In: GG 23 (1997), S. 258–294, hier: S. 258.

*wird eine richtige Bewertung dieser Vorgänge so außerordentlich schwierig.*⁵⁸

Umstritten ist bis heute, ob diese von Isaac Deutscher bezüglich der im Entstehen begriffenen Volksdemokratien Ost- und Südosteuropas formulierten Thesen auch für die SBZ und die frühe DDR Gültigkeit haben. Jede Definition von „Sowjetisierung“ ist bislang zu Recht von der Übertragung bzw. Übernahme des sowjetischen Modells auf die Verhältnisse von Staaten im Machtbereich der Sowjetunion ausgegangen.⁵⁹ Obwohl „Sowjetisierung“ lange Zeit als ein Kampfbegriff des Kalten Krieges fungierte⁶⁰, erfaßt er das Wesen des historischen Prozesses prägnant.

In der SBZ/DDR blieb im Prinzip kein gesellschaftlicher und politischer Bereich von der „Sowjetisierung“ ausgeklammert. Die stärkste Intensität und Anspruch auf Flächendeckung entwickelte sie in politisch und gesellschaftlich sensiblen Bereichen, in denen Macht- und Sicherheitsfragen im Vordergrund standen. Der Staatsapparat der DDR hatte spätestens bis zu Beginn der sechziger Jahre in der Verschmelzung von Staat und Partei seine Struktur und Organisation nach sowjetischem Vorbild erhalten.⁶¹

Auch die staatliche Kontrolle der Wirtschaft und deren dahingehende Umgestaltung standen bis Ende der fünfziger Jahre im Mittelpunkt des sowjetischen Interesses. Die Umstrukturierung der Industrie vollzog sich nach 1945 vorrangig

58 Vgl. Deutscher, I.: Eine politische Biographie. Stuttgart 1962, S. 582.

59 Vgl. u.a. Lemke, M. (Hg.): Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR (1945–1953). Köln, Weimar, Wien 1999; Jarausch, K./ Siegrist, H. (Hg.): Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. Frankfurt a. M., New York 1997; Reiman, M.: „Sowjetisierung“ und nationale Eigenart in Ostmittel- und Südosteuropa. Zu Problem und Forschungsstand. In: Sowjetisches Modell und nationale Prägung. Kontinuität und Wandel in Ostmitteleuropa nach dem Zweiten Weltkrieg. Hg. im Auftrag der Fachkommission Zeitgeschichte im J.-G.-Herder-Forschungsrat von Hans Lemberg unter Mitwirkung von Karl von Delhaes. Limburg/Lahn 1991, S. 3; Lemberg, H.: Sowjetisches Modell und nationale Prägung: Resümee einer Diskussion. In: ebda., S. 357–366; Rauch, G. v.: Sowjetrußland von der Oktoberrevolution bis zum Sturz Chruschtschows 1917–1964. In: Schieder, Th. (Hg.): Handbuch der europäischen Geschichte, Bd. 7. Stuttgart 1992, S. 481–521; Birke, E./ Neumann, R. (Hg.): Die Sowjetisierung Ost-Mitteleuropas. Untersuchungen zu ihrem Ablauf in einzelnen Ländern. Frankfurt a. M. 1959.

60 Die analytische Arbeit verlangt zudem eine Abgrenzung des Begriffes „Sowjetisierung“ von den verwandten Termini „Stalinisierung“, „Bolschewisierung“ und „Gleichschaltung“, die häufig synonym gebraucht werden. Vgl. Lemke, Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR, S. 12/13.

über Enteignungen und andere repressive Maßnahmen. Parallel dazu erfolgte die Übernahme von Theorie und Praxis der Planwirtschaft sowjetischen Typs und der Schaffung entsprechender Leitungsmodelle und -instrumente.⁶²

Die Landwirtschaft erfuhr durch die Bodenreform und die 1960 abgeschlossene Kollektivierung eine grundlegende Umstrukturierung, was in westdeutschen Studien, die in den fünfziger und sechziger Jahren erschienen, als Anzeichen einer Bedrohung der freiheitlichen Demokratie durch das totalitäre Sowjetimperium interpretiert wurde.⁶³

Wesentliche Grundbedingung für den Sowjetisierungsprozeß bildete die Übernahme des ideologischen Systems des Sowjetkommunismus in seinen wesentlichen Bestandteilen. Die Mitglieder der SED lernten den Marxismus nicht als originäre revolutionäre Theorie kennen, sondern in ihrer stalinistischen Brechung. Oft legten SED-Ideologen die sowjetische Marxismus-Leninismus-Interpretation zudem noch zusätzlich aus, um den Eindruck zu erwecken, daß die DDR nicht in einer deutschen, sondern sowjetischen bzw. imaginären „progressiven“ Traditionslinie stehe.⁶⁴

Außerordentlich schwer ließen sich Alltag und die kulturellen und künstlerischen

61 Vgl. Schroeder, K.: Der SED-Staat. Geschichte und Strukturen der DDR. München 1998.

62 Vgl. Pirker, Th.: Der Plan als Befehl und Fiktion. Opladen 1995; Wolf, H./ Sattler, F.: Entwicklung und Struktur der Planwirtschaft der DDR. In: Machtstrukturen und Entscheidungsmechanismen im SED-Staat und die Frage der Verantwortung. Baden-Baden 1995 (Materialien der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland", Bd. II/4), S. 2889–2940.

63 Vgl. Kramer, M: Die Landwirtschaft in der Sowjetischen Besatzungszone. Die Entwicklung in den Jahren 1945–55. Bonn 1957, S.16; Tümmler, E: Die Agrarpolitik in Mitteldeutschland – Historische Entwicklung der Landwirtschaft in Mitteldeutschland und ihre agrarpolitische Konzeption. In: ders. u.a.: Die Agrarpolitik in Mitteldeutschland und ihre Auswirkung auf Produktion und Verbrauch landwirtschaftlicher Erzeugnisse. Berlin 1969, S.7; zur aktuelleren Forschung vgl. Bauernkämper, A.: Amerikanisierung und Sowjetisierung in der Landwirtschaft. Zum Einfluß der Hegemonialmächte auf die deutsche Agrarpolitik von 1945 bis zu den frühen sechziger Jahren. In: Jaraus/ Siegrist, Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970, S. 195–218.

64 So stand die DDR, insbesondere deren „Arbeiterklasse“, nach Meinung der SED in der „Kontinuität der großen revolutionären und humanistischen Traditionen“. Im wesentlichen wurde nur das historische Erbe akzeptiert, das dazu geeignet schien, die These vom Proletariat als dem Hauptträger gesellschaftlicher Progression zu stützen – was wiederum den Bruch mit der nicht ins Fortschrittsbild der SED passenden „reaktionären“ bürgerlichen Vergangenheit legitimierte. Vgl. Geschichte der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands in vier Bänden. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 1: Von den Anfängen bis 1917. Berlin 1988, Vorbemerkung.

schen Bereiche „sowjetisieren“. Sowjetische Vorbilder und Ideale sowie die Vision vom „neuen“ Menschen wurden von weiten Teilen der Bevölkerung nicht angenommen, sowjetische kulturelle Exporte kritisch beurteilt und sowjetische Verhaltensnormen als „russisch“ abgelehnt.⁶⁵ Ein großer Teil der Bevölkerung stand dem fremden Gesellschaftssystem reserviert gegenüber; viele wiesen es vor allem gefühlsmäßig, aus Gründen tradierter antirussischer Ressentiments zurück. Allerdings darf die Resistenz weiter ostdeutscher Bevölkerungskreise gegenüber einer „Sowjetisierung“ ihres Alltagslebens nicht mit ihrer Haltung zum SED-Regime gleichgesetzt werden, das von vielen zwar als „kommunistisch“, aber doch als „deutsch“ gesehen wurde. Viele Menschen in der DDR sahen durchaus einen Unterschied zwischen den „Russen“ und der SED, der viele DDR-Bürger zubilligten, unter sowjetischer Hegemonie nicht anders als von Moskau bestimmt handeln zu können.

Die augenscheinlich in einigen gesellschaftlichen Sektoren verhältnismäßig reibungsarme „Sowjetisierung“ führt zu der Frage, in welchen Bereichen des gesellschaftlichen und politischen Lebens eine gewisse Prädisposition für „Sowjetisierung“ vorhanden war. Vereinzelt wurde die These aufgestellt, daß „die ungebrochene Kontinuität diktatorischer Herrschaft ab 1933 einer administrativen Sowjetisierung Vorschub“⁶⁶ leistete. Es muß also gefragt werden, ob alles, was auf den ersten Blick als „Sowjetisierung“ erscheinen mag, nicht deutsche Traditionslinien besaß, an welche SED und sowjetische Besatzungsmacht anknüpfen konnten.

Die Mechanismen der „Sowjetisierung“ in der SBZ/DDR waren somit vielfältig. Die Sowjetunion schuf sich ein vielschichtiges System von Einfluß- und Überwachungsmöglichkeiten und die SED trug ihrerseits mit ausdifferenzierten Maßnahmen und Methoden zur Durchsetzung von eigenen Sowjetisierungsmaßnahmen bei.

65 Vgl. Badstübner-Peters, E.-M.: Ostdeutsche Ansichten über eigenes und Fremdes in der Alltagsgeschichte der DDR; Barck, S.: Die fremden Freunde. Historische Wahrnehmungsweisen deutsch-sowjetischer Kulturbeziehungen in der SBZ in den Jahren 1948 und 1949. Beide in: Jaraus/ Siegrist, Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970, S. 198f. (Badstübner-Peters) und S. 335–359 (Barck).

66 Lemke, Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR, S. 21/22.

In allen politischen Schwankungen zeigte sich jedoch eine mehrdimensionale Konstante: die prinzipielle Unterordnung der SED unter die sowjetischen Interessen, die vor allem in der Frage kommunistischer Selbstbehauptung auf deutschem Boden mit den Zielen der SED korrespondierten sowie der innerparteiliche SED-Konsens in der Frage der Machterhaltung in der DDR.⁶⁷ Zu dieser Konstante gehörte das auch in der sowjetischen Führung vorhandene Bewußtsein, daß die DDR in hohem Maße ein Kunstprodukt, eine nach einem bestimmten Plan konstruierte Gesellschaft war, deren Schöpfer und leitende Geister sich von Anfang an nicht nur mit dem Problem zu beschäftigen hatten, welche Freiräume sie der eigenen Bevölkerung, den einzelnen „Klassen“ und „Schichten“ einräumen konnten, sondern umgekehrt auch mit der Frage konfrontiert waren, welche inneren und damit auch politischen Handlungsspielräume diese der SED zubilligten.

So hing der Grad der Eigenständigkeit der SED eben nicht nur von der sowjetischen Fremdbestimmung, sondern auch in hohem Maße von der Haltung der Bevölkerung ab. Es existierte immer ein Zusammenhang zwischen ihren Positionen und der „Sowjetisierung“ bzw. deren Art und Weise und der Intensität ihres Verlaufs. Die weitgehende Ablehnung kommunistischer Herrschaft und des sowjetischen Modells durch die Bevölkerung zeitigte eine zuweilen eskalierende „Sowjetisierungs-Nachfrage“ der SED-Führung. Es stellt sich somit die Frage, wann sich das unterdrückende Element der „Sowjetisierung“ verstärkte, und wann das „liberale“, das auf eigentliche Identitätsveränderungen abzielende Element der „Sowjetisierung“, sichtbar beispielsweise im „Neuen Kurs“ und bei der Sympathiewerbung für sowjetische Kunst und Kultur, an Bedeutung gewann.

67 Vgl. Lemke, M.: Deutschlandpolitik zwischen Sowjetisierung und Verwestlichung 1949–1963. In: Jaraus/ Siegrist, Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970, S. 87–110, hier: S. 95/95.

1.4.2. Zum Stalinismusbegriff

In dieser Arbeit dient der Begriff „Stalinismus“ der Beschreibung eines Herrschaftssystems, das in der Sowjetunion mit dem „Großen Umbruch“ (velikij pere- lom) als Versuch entstand, die Revolution von oben zu bewältigen, und das nach dem Zweiten Weltkrieg nach Mitteleuropa exportiert werden sollte. Seine tragenden Säulen waren u.a. der starke Ausbau der Repressionsinstrumente, die Genese eines allumfassenden Führerkults, periodische Mobilisierungs- und Säuberungskampagnen und extreme Zentralisierung der Entscheidungsinstanzen in Partei und Gesellschaft. „Stalinismus“ wird nicht – wie etwa bei Trotzki, der den Begriff zuerst prägte – als eine Abweichung vom „eigentlichen“ Weg zum Sozialismus verstanden. Obwohl sich der „Stalinismus“ aus dem Leninschen System entwickelte, muß betont werden, daß er keine logische Konsequenz der Oktoberrevolution darstellt; trotz aller Kontinuitäten entstand in den dreißiger Jahren durch den sozioökonomischen Wandel ein qualitativ neues Herrschaftssystem. Zentral zu seinem Verständnis ist die janusköpfige Struktur des Stalinismus:⁶⁸

„Stalinism was both a revolutionizing system, unwilling to accept backward Russia as it was [...] and a conservative, restorative one, anxious to reestablish hierarchies, affirm traditional values like patriotism and patriarchy and create a political legitimacy based on more than victorious revolution.“

Die Anwendung des Terminus „Stalinismus“ auf das politische und kulturelle System der DDR in den Jahren 1949-53 impliziert nicht, daß es in der DDR zu mit der Stalinschen Sowjetunion vergleichbaren Repressionen gekommen ist, sondern dient der Beschreibung des Versuchs von Sowjetunion und SED, das zeitgenössische sowjetische Herrschaftssystem in der DDR zu implementieren.

68 Zit. nach Suny, R.: Stalin and his Stalinism. In: Kershaw, I./ Lewin, M. (Hg.): Stalinism and Nazism. Dictatorships in Comparison. Cambridge 1997, S. 26–52, hier: S. 38. Zum Begriff und seiner Geschichte vgl. Hildermeier, M.: Interpretationen des Stalinismus. In: HZ 264 (1997), S. 655–674. Einen Überblick über die stalinistische Gesellschaft, der es an einem „Maßstab für Normalität“ mangle, gibt: Bonwetsch, B.: Der Stalinismus in der Sowjetunion der dreißiger Jahre. Zur Deformation einer Gesellschaft. In: JHK 1993, S. 11–36, hier: S. 34.

Ferner wird nicht behauptet, daß alle stalinistischen Gesellschaften, wie sie in Ostmitteleuropa in der Folge des Zweiten Weltkriegs entstanden, gleichförmig gewesen seien.⁶⁹

1.4.3. Zum Kulturbegriff

Mit einiger Verspätung hat die „kulturalistische“ Wende auch die deutsche Geschichtswissenschaft erreicht und dabei bereits erste Ergebnisse in den Forschungen zur Geschichte der Propaganda produziert.⁷⁰ Der Paradigmenwechsel zur Kulturgeschichte dürfte langfristig von ähnlicher Bedeutung sein wie die Etablierung der historischen Sozialwissenschaft, die in den siebziger Jahren die bis dahin dominierende politikgeschichtliche Sichtweise ergänzte. Neuere Kulturgeschichte ist schließlich „Sozialgeschichte in der Erweiterung“ (Werner Conze) und widmet sich Erscheinungen, die weder in die Sphäre der „Großen Politik“, noch zu den „harten“ sozialwissenschaftlichen Fakten gehören; sie wendet sich vielmehr der „Vielzahl von Individuen mit ihrer Vielzahl von Erfahrungen“⁷¹ zu. Den Kulturbegriff der neueren Ansätze in der Geschichtswissenschaft hat Ute Daniel zusammenzufassen versucht:⁷²

69 Vielmehr ist der Erkenntnis John Connelys zuzustimmen, daß „die Wirtschafts- oder die Kulturpolitik in den einzelnen Ländern bis in die kleinsten Einzelheiten die Gleiche sein sollte“, eine vollständige Homogenisierung der gesellschaftlichen Bedingungen jedoch nicht gelang, denn: „Jede Gesellschaft reagierte auf das sowjetische Modell auf ihre eigene Art und Weise.“ Vgl. Connely, J.: Stalinismus und Hochschulpolitik in Ostmitteleuropa nach 1945. In: GG 24 (1998), S. 5–23, Zitat S. 5f.

70 Vgl. z.B. Diesener, G./ Gries, R. (Hg.): Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert. Darmstadt 1996; Daniel, U./ Siemann, W. (Hg.): Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789–1989. Frankfurt a. M. 1994.

71 Vgl. Thompson, E. P.: Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse. 1. Bd. Frankfurt a. M. 1987, S. 10. Zur Einführung in die Debatte vgl. Sieder, R.: Was heißt Sozialgeschichte? In: österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 1 (1990), S. 25–48; Hardtwig, W.; Wehler, H.-U. (Hg.): Kulturgeschichte Heute. Göttingen 1996. Mergel, Th./ Welskopp, Th. (Hg.): Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft: Beiträge zur Theoriedebatte. München 1997.

72 Vgl. Daniel, U.: Clio unter Kulturschock. Zu den aktuellen Debatten in der Geschichtswissenschaft. In: GWU 48 (1997), S. 195–218, 259–278, hier: S. 202.

„Der Begriff der Kultur [...] identifiziert sozialhistorische Großgruppen, die durch ein so hohes Maß an internen Wechselwirkungen gekennzeichnet sind, daß sie als Einheit sichtbar werden. Im Gegensatz zum Gesellschaftsbegriff tendiert der Kulturbegriff nicht dazu, sich letztlich mit den modernen Nationalstaatsgrenzen zu decken; und ebenfalls konträr zur sozialhistorischen Vorstellung von Gesellschaft impliziert der Kulturbegriff nicht, seinen Gegenstand weitgehend unabhängig von den Wahrnehmungs- und Deutungsweisen der historischen Menschen beschreiben oder erklären zu können.“

Ohne sich derart grundsätzlich von „Gesellschaft“ zu verabschieden, will sich diese Arbeit anregende Ansätze der „kulturalistischen Wende“ zunutze machen. Kultur zielt auf Prozesse der Sinnstiftung, auf die „*Art und Weise* [...] wie Menschen ihrer Welt Sinn verleihen“⁷³. Der Sinnstiftungsprozeß durch Propaganda im sozialistischen Staat, seine *Agitationskultur* soll dabei einerseits als intentionaler Prozeß analysiert werden, den die herrschende Partei inszeniert, während andererseits die Grenzen der Durchdringung der Gesellschaft durch diese kulturellen Praktiken thematisiert werden.

Naturgemäß operierte die SED mit einem politisch funktionalisierten Kulturbegriff. Die Beziehung der Partei zur Kultur war immer verbunden mit einem genau definierten „gesellschaftlichen Auftrag“, d.h. zunächst ab 1945 im Sinne einer „antifaschistisch-demokratischen Umerziehung“, später als Stimulans bei der Erfüllung der Mehrjahrespläne, als Instrument deutschlandpolitischer Einheitsrhetorik und schließlich als Feld „kulturrevolutionärer“ Ambitionen. Kunstpolitisch erfolgte mit Hilfe der Doktrin des Sozialistischen Realismus die Integration der DDR in das volksdemokratische Lager und damit die Abgrenzung vom Westen und der bürgerlichen Kunst. Obwohl die Doktrin im Laufe der Zeit zunehmend verflachte, war der Sozialistische Realismus ein ideologisches Instrument des Hegemoniestrebens der Partei in den Künsten. Im SED-Programm von

73 Vgl. Conrad, Ch./ Kessel, M.: Blickwechsel: Moderne, Kultur, Geschichte. In: dies. (Hg.): Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart 1998, S. 9–42, hier: S. 10.

1963 heißt es:⁷⁴

„Die im Kunstwerk gestalteten Erkenntnisse und Gefühle dienen der moralischen Veränderung des Menschen im Geiste des Sozialismus. Sie regen zu großen Taten für den Sozialismus an, erwecken in ihnen die Liebe zur Arbeit, bereichern das geistige Leben des Volkes, bilden die rationalen und emotionalen Fähigkeiten des Menschen der sozialistischen Gemeinschaft und erziehen ihn zu echter Lebensfreude.“

Die erzieherische Komponente wurde hier besonders aufdringlich formuliert. Insofern ist Kulturgeschichte der DDR immer zu einem erheblichen Teil Geschichte der Kulturpolitik.⁷⁵ In der Zeitschrift „Funk und Fernsehen der DDR“ wurde diese Vorstellung in die praktische Forderung umgesetzt:⁷⁶

„Nicht mehr zwischen ‚leicht‘ und ‚schwer‘ sollte deshalb unterschieden werden. Einzig und allein gilt es in der Musik, wie überhaupt in aller Kunst, den Unterschied zu machen zwischen gut und schlecht. Gut ist alles das, was uns innerlich bereichert, was unserer eigenen und damit auch unserer gesellschaftlichen Entwicklung weiterhilft. Und das gilt sowohl für die unterhaltende heitere Muse als auch für Oper und Konzert. Die kulturelle Grundaufgabe, auf dem VI. Parteitag wegweisend beschlossen, ist die geistige Formung des Menschen der sozialistischen Gesellschaft und die Entwicklung der sozialistischen Nationalkultur.“

Zu keinem Zeitpunkt ist die Maxime des Parteiprogramms jedoch so rigide durchgesetzt worden, daß die Kunst in der politisch-gesellschaftlichen Programmatik auch nur annähernd aufgegangen wäre.

74 Vgl. Thomas, S. (Hg.): Das Programm der SED. Das erste Programm der SED, das vierte Statut der SED, das nationale Dokument. Köln 1963, S. 95.

75 Vgl. dazu grundlegend im historischen Überblick: Jäger, M.: Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriß. Köln 1982; Gransow, V.: Kulturpolitik in der DDR. Berlin (West) 1975; eine detaillierte Analyse bei Mayer-Burger, B.: Entwicklung und Funktion der Literaturpolitik der DDR (1945–1978). München 1984. Eine umfassende Quellensammlung dazu bei Schubbe, E. (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Bd. 1: 1949–1970. Stuttgart 1972.

Unter Kulturpolitik verstand die SED somit Vielfältiges: Bündnisofferten an die Kunst- und Kulturschaffenden bzw. an die „Intelligenz“, Angebote materieller Privilegien, eine nach außen orientierte staatliche Imagepflege, orientiert am Anspruch der DDR, daß sie die Bewahrerin des kulturellen Erbes verkörpere, gleichzeitig aber auch das Bemühen um eine möglichst umfassende Kontrolle der künstlerischen Produktion und der kulturellen Ausgestaltung des gesellschaftlichen Alltags.

Bezüglich totalitärer Staaten ist in diesem Zusammenhang oft vom „totalitären Staat als Gesamtkunstwerk“ die Rede.⁷⁷ Nach Hans Günther besteht die Grundtendenz dieses Kulturtyps im:⁷⁸

„Streben nach gewaltsamer Harmonisierung aller Lebensbereiche, der erzwungenen organischen Ganzheit aller Teile. Da die gewalttätige Unterwerfung unter das Ganze keine reale Stimmigkeit der Lebensrealität begründen kann, ist sie auf die Erzeugung von Schein, d.h. auf den Einsatz ästhetischer Mittel zur Vortäuschung harmonischer Ganzheitlichkeit angewiesen.“

76 Vgl. Funk und Fernsehen, 7/1963, S. 22.

77 Vgl. u.a. Groys, B.: Gesamtkunstwerk Stalin. München 1988.

78 Zit. nach: Günther, H.: Der sozialistische Übermensch. Maksim Gork'ij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart, Weimar 1993, S. 184.

2. Der Spielfilm als historische Quelle

2.1. *Geschichte und Film – Geschichte im Film*

Jeder Film konstruiert sich seine eigene Wirklichkeit. Diese Eigenschaft hat der Film mit allen Kunstrichtungen gemeinsam, wie überhaupt jegliche sinnlich vermittelte Informationsübertragung auf der Veränderung des zu übermittelnden Gegenstandes beruht. Allerdings existieren beim Film einige Besonderheiten, die mit der Position des Films in seinem Verhältnis zur natürlichen und gesellschaftlichen Umwelt zu tun haben und die tiefgreifende Konsequenzen auch für die Historizität des Films nach sich ziehen. Es war zuerst Siegfried Kracauer, der in seiner Filmtheorie auf die realistischen Grundlagen des Films aus den Prinzipien des Mediums selbst heraus aufmerksam machte und deshalb dem Film in seiner Gesamtheit bevorzugt realistische Tendenzen zusprach.⁷⁹ Kracauer bezeichnet den Film als realistisches Medium par excellence, weil sich dies aus seinem „ästhetischen Grundprinzip“ ergibt, und nicht etwa aus ideologisch vorbelasteten Verwechslungen, die dem Film Identität mit der Wirklichkeit zuschreiben wollen. Die Leistungen eines Mediums werden, nach Kracauer, künstlerisch befriedigender sein, wenn es sich an den spezifischen Eigenschaften dieses Mediums orientiert.⁸⁰ Das gilt nicht nur für die künstlerische Komponente in den Filmen, sondern greift aus auf das Festhalten von Lebenszusammenhängen im Moment der fotografischen Aufzeichnung, die im weiteren Verlauf des zeitlichen Abstandes notwendig zu einem historischen Bild werden. Für den Film sind die Affinitäten zur Fotografie wesentlich, da der Film als Weiterentwicklung und analog zur Fotografie sich dem Ungestellten und Zufälligen hingezogen fühlt sowie eine bestimmte Vorstellung von Endlosigkeit und von einem unbestimmbaren Bewe-

79 Vgl. Kracauer, S.: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1993. Eine gute Zusammenfassung der Kracauerschen Thesen bietet Heinze, Th.: Medienanalyse. Ansätze zur Kultur- und Gesellschaftskritik. Opladen 1990, S. 67 ff.

80 Vgl. Kracauer, Theorie des Films, S. 36 f.

gungs- und Zeitfluß erweckt.⁸¹ Beim Film stehen daher die Wiedergabe „physischer Realität“ und damit dessen enthüllende Funktionen im Vordergrund.

Physische Realität wird bei Kracauer treffender „Kamera-Realität“ genannt, da die Kamera die Apparatur ist, die zwar neue Sichtweisen auf Dinge und Prozesse herstellt, gleichzeitig aber während des Filmens die äußere Welt größtmöglich im vorgefundenen Rohzustand abbildlich bewahrt.⁸² Diese Charakterisierung ist entscheidend für den Bezugspunkt zur geschichtlichen Erfahrung, die der Film an die Nachwelt weitergibt.

Da jeder Film die zu bearbeitende Umgebung nicht mit der ideellen Willkür umformt, wie dies in anderen Kunstrichtungen – z.B. in der Malerei – erforderlich ist, sondern er abhängig von der äußeren Wirklichkeit sein Material aus dieser nicht gestellten Realität entnimmt, ohne daß das abschließende Kunstwerk nur im Kopf des Künstlers besteht, kann der Film auch immer einige Sequenzen dokumentarischen Gehalts vermitteln. Nach Ansicht Kracauers ist dafür allerdings Voraussetzung, daß die dem Film ebenso gegebenen, aber dem Medium von außerhalb aufgesetzten Möglichkeiten der Formgebung, Theatralisierung und Kulis-sendekoration der realistischen Tendenz untergeordnet werden.⁸³ Der Realismus wird also zum Gradmesser einer Beurteilung von Filmen aus historischer Sicht.

Kracauer meint dabei aber nicht die Filme, die bei uns verallgemeinert und unpräzise als „historische Filme“ bekannt sind. Filme, die weit in die Vergangenheit zurückgehen, besitzen für ihn die grundlegende Schwierigkeit, stets in gestellte Dringlichkeit zurückzufallen, mit Dekorationen, Kostümen und Schauspielern, die die Gegenwart, in der gefilmt wird, nur dürftig überdecken können. Man müßte diesem Dilemma mit Kunstgriffen ausweichen, sich beispielsweise der verstärkten Arbeit mit Großaufnahmen hinwenden, um die Akzente wieder auf die „Kamera-Realität“ zu verlegen.⁸⁴ Es dürfte aufgrund dieses Problems sicher-

81 Vgl. ebda, S. 44 ff., 95 ff. Nicht umsonst hat Gilles Deleuze seine philosophischen Reflexionen zum Film mit „Bewegungsbild“ und „Zeitbild“ überschrieben. Dies verweist auf den genuin historischen Charakter aller Filmbilder, die stets Aspekte des gesellschaftlichen Lebens in ihrer Veränderlichkeit und Offenheit festhalten. Vgl. Deleuze, G.: Das Bewegungsbild. Kino 1. Frankfurt a. M. 1990; ders.: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a. M. 1985.

82 Vgl. Kracauer, Theorie des Films, S. 55 f.

83 Vgl. ebda, S. 65 ff.

84 Vgl. ebda, S. 115 ff.

lich richtig sein, daß die Historizität des Films nur auf die Zeit anzuwenden ist, in der der Film als Medium und als Kunst bereits geboren war und sich entwickelte. Der Film begleitet demnach also das 20. Jahrhundert.

„Historizität des Films“ bedeutet im hier relevanten Zusammenhang⁸⁵, diejenigen Elemente aufzuzeigen, die den Film als relevante Aussagequelle über das soziale Geschehen im historischen Prozeß selbst in Beziehung setzen. Notwendigerweise beginnt eine solche Analyse beim Quellencharakter des Films. So betont Karsten Fledelius:⁸⁶

„Durch den Spielfilm bekommt man zwar einen indirekten und oft verdrehten oder sogar falschen Eingang zur abgebildeten Realität, gewinnt aber auf der anderen Seite den direktesten Eingang zu den Werten und Normen, Zielen und Mitteln der Produzentenseite.“

In Fledelius' Liste der Momente, für die der Spielfilm als Geschichtsquelle dienen kann, finden sich einige, die für die hier relevante Fragestellung von besonderer Bedeutung sind:⁸⁷

„2. als Reflexion der Grundanschauungen, Normen und Werte in der Gesellschaft, in welcher der Film produziert wurde

3. als Reflexion unterbewußter kollektiver Wunsch- und Traum-Vorstellungen, Frustrationen o.d.gl. in der Bevölkerung als Ganzes oder in der Gruppe oder Klasse der Bevölkerung [...]

5. als Quelle zur Kommunikationstechnik, zum Kommunikations-,Stil‘ und zur verwirklichten Kulturpolitik in der Gesellschaft

85 Vgl. hierzu auch Kannapin, D.: Antifaschismus im Film der DDR: DEFA-Spielfilme 1945–1955/56. Köln 1997, S. 47 ff.

86 Fledelius, K.: Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht. In: van Kampen, W./ Kirchhoff, H. G. (Hg.): Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück. Stuttgart 1979, S. 299.

87 Ebda., S. 298.

6. als Ausdruck des ‚Angebotes‘ an Information, Ideologie und Ablenkung in der Unterhaltungsindustrie.“

Wichtiger ist der Hinweis darauf, daß über den Spielfilm die politische und geistig-kulturelle Ausrichtung aller an der Filmproduktion Beteiligten in einem denkbar offenen Maße zum Tragen kommt. Kollektive Selbstbilder, Vorstellungen und (Größen-) Phantasien müssen dabei als Konstitutionselemente auch individueller politischer Identität gelten. Sie werden in modernen Gesellschaften zunehmend massenmedial vermittelt. Massenhaft reproduzierte und „Im Zeichen des Films“⁸⁸ in Bewegung geratene Bilder werden immer mehr zum Surrogat für eigene Erfahrungsproduktion. Es ist von höchstem Interesse für den Historiker, nach welchen Prämissen, die ökonomischer, politischer oder ideologischer Natur sein können, ein Film produziert wird. In jedem Fall ist, wie Fledelius konstatiert hat, die Produzentenseite die ausschlaggebende Instanz bei der Bewertung von Spielfilmen aus gesellschaftlicher und historischer Sicht.

Damit in direkter Verbindung steht die Rolle des Films als Quelle für die intentionale und nichtintentionale Vermittlung von Ereignissen. Ähnlich der Wirksamkeit eines Denkmals zur historischen Erinnerung schafft der Film vom Zeitpunkt seiner Entstehung an bewußt einen Übergang zum realgeschichtlichen Kontext, indem er historisch gewachsene gesellschaftliche und individuelle Erfahrungen zu verarbeiten versucht. Er stellt selbst eine Geschichte dar und interpretiert sie so folgenreich, daß sich in der Ausführung des filmischen Vorhabens bereits ein Teil von geschichtlicher Substanz äußert, gleichgültig ob das Filmthema ein historisches ist oder nicht. Die nichtintentionale Beziehung zur Geschichte beläuft sich, neben der bewußten Reinterpretation von Ereignissen, auf die bis dahin noch zurückgehaltene unbewußte Wiedergabe vormals verschütteter Momente, die im Film entweder sofort in den Erfahrungshorizont des Publikums eingehen oder erst nach einer gewissen Dauer durch die Rezeption des Films an die Erkenntnisoberfläche gelangen.

88 Vgl. Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1953, Sonderausg. 1983, S. 991 ff.

Schließlich kann der Film auf einer weiteren Ebene dem Historiker als Quelle dafür dienen, wie handlungsmotivierende Weltansichten der Subjekte Wertvorstellungen und Stimmungen des Vergangenen vermitteln. Dadurch ist man in der Lage, über die im Spielfilm durch die Schauspieler gebotenen Identifikationsmöglichkeiten auf die implizierte Anwesenheit des Geschichtlichen zu rekurrieren und kann prüfen, inwieweit die Verkörperung der Figuren eingepaßt ist in die realen gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit.⁸⁹ Dieser rezeptionsorientierte Ansatz entfernt sich zwar von der Beurteilung der einzelnen Filme selbst, erweitert aber vorteilhaft den Umfang an brauchbaren Informationen durch die anzustrebende Beantwortung der Frage nach der Akzeptanz des Gezeigten beim Publikum. Abgesehen davon, daß schon die immanente filmgeschichtliche Analyse in den Medienwissenschaften niemals nur damit auskommt, sich allein die Filme zu betrachten, denn „der eigentliche Ort der Filmgeschichte ist nämlich nicht in den einzelnen Filmen anzutreffen, sondern genau zwischen ihnen“⁹⁰, so gilt diese Anforderung erst recht für die Arbeit des Historikers, der auf allen Gebieten der unendlich erscheinenden Geschichte auch die facettenreichen subjektiven Erfahrungen der im Lebensprozeß stehenden Individuen zu beachten hat.

Über diese ersten Elemente des Quellencharakters hinaus sind weitere Bezüge zwischen Film und Gesellschaft herstellbar, die sich nicht mehr nur aus den Filmen und ihrer näheren Umgebung erschließen, sondern die auf die soziale Bedeutung des Films übergreifen. Die Filme bleiben dabei weiter als Quelle für die nachfolgend angesprochenen Kriterien der Historizität interessant, nur verschiebt sich der Akzent gewissermaßen auf deren äußere Bedingungen.

Je nach Konstitution einer Gesellschaftsformation ist auch der Film als Industriesektor bestimmten sozialen Verhältnissen unterworfen, die sich bei Dominanz des Kapitals in kapitalistischen Gesellschaften ökonomisch definieren (Markt, Marktanforderungen, Warencharakter) oder in Gesellschaften, in denen

89 Vgl. Buchschwenter, R./ Tillner, G.: Geschichte als Film / Film als Geschichte. Zur Interpretation des „historischen Spielfilms“. In: Zeitgeschichte 9–10/1994, S. 313.

90 Vgl. Engel, L.: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a. M. 1992, S. 10.

der Markt weitestgehend ausgeschaltet ist, politisch-administrativer Regelung anheimfallen (direkte politische Agitation, Filme als Agitations- und Beeinflussungsmittel). Allerdings schließt das ökonomische Motiv der Profitmaximierung im Kapitalismus eine ideologische Bemessung der Filmproduktion genausowenig aus wie sich Gesellschaften mit dem Primat der Politik nicht so ohne weiteres aus der wirtschaftlichen Rechnungsführung herausstellen können, vor allem dann nicht, wenn sie, wie die staatssozialistischen Gesellschaften, von sich aus einen isolierten Ausbruch aus dem kapitalistischen Globalsystem des 20. Jahrhunderts unternommen haben. Der Film selbst hatte im Zuge der Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise mehrere Phasen durchlaufen, die sowohl der Transformation der allgemeinen Produktionstendenzen als auch der technologischen Entwicklung entsprachen. Unter anderem führte die Kombination von ausgereiften und erprobten Marktstrategien und der Nutzung von Innovationen in den heutigen Zustand einer fast lückenlosen Monopolisierung bzw. Oligopolisierung der Filmproduktion, in welchem über die wirtschaftliche Vormachtstellung multinational operierender Medienkonzerne das kapitaltreue Kino- und Filmmodell der USA vorherrscht.⁹¹

Die bis hier besprochenen Kriterien der Historizität des Films sind somit in ihrer Erkenntnisevidenz unschwer auszumachen und können deshalb als Punkte einer realitätsgebundenen Historizität des Films bezeichnet werden.

Auf einer zweiten Stufe der Historizität eines Films artikuliert sich dessen geschichtlicher Charakter durch das, was in den Filmen nicht offensichtlich ist, was ihnen daher erst durch die Konfrontation mit dem realgeschichtlichen Prozeß zugeeignet werden kann. Marc Ferro hat die Frage aufgeworfen, ob es über die oben genannten Aspekte hinaus eine filmische Sicht der Geschichte und auf die Geschichte gibt. Er bejaht diese Frage dahingehend, daß er dem Film die Form einer „Gegen-Geschichte“ zuschreibt, wobei die Interpretation von Ereignissen im Film der konventionellen historiographischen Interpretation oftmals zuwider laufen

91 Bezüglich der ökonomischen Strukturen der westlichen Filmwirtschaft und ihrer soziologischen Konsequenzen vgl. Prokop, D.: Soziologie des Films. Neuwied und Berlin 1970. Zu den geringfügigen Modifikationen der darin enthaltenen Thesen vgl. vom selben Autor: Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg i. Br. 1995.

kann. Ferro versucht dabei, die Vermittlung historischen Wissens all jenen Institutionen zuzugestehen, die für sich genommen eine oder mehrere Versionen der Geschichte anzubieten haben, und die sich nicht nur auf die Methode des schriftlichen Aufzeichnens verlassen wollen.⁹²

Ferro argumentiert in diesem Zusammenhang zugunsten einer allgemeinen Offenheit und Vielschichtigkeit historischer Erkenntnis:⁹³

„Meine Hypothese ist, daß der Film, ob als realitätstreues Dokument oder als Fiktion, als authentischer Vorfall oder als Erfindung, Geschichte ist, und das Postulat lautet, daß das, was nicht stattgefunden hat (und – warum nicht? – auch das, was stattgefunden hat), also die Überzeugungen, die Intentionen, das Imaginäre des Menschen, ebenso sehr Geschichte ist wie DIE Geschichte.“

In seinem Werk „Von Caligari zu Hitler“ untersuchte Kracauer die Filme der Weimarer Republik dahingehend, wie sich in den Handlungen und Strukturen der Filme selbst innere psychologische Mechanismen und Dispositionen einer ideellen Regression der Bevölkerung offenbarten, die die deutsche Gesellschaft seiner Ansicht nach eingehender geprägt hatten als direkte ökonomische und politische Entscheidungen.⁹⁴ Kracauer gelang es dabei nicht nur, anhand des Filmmaterials auf die verschiedensten irrationalen Deutungsschemata hinzuweisen, die sich aus der fehlenden Anerkennung der realen Bedingungen Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg ergaben, sondern er konnte auch darlegen, inwieweit eine autoritäre Staatsform in den sozialen Aussagen der Filme und in der Filmästhetik schon angelegt war. Auch wenn eine inhaltlich und methodisch ähnlich angelegte Arbeit wie die Kracauers für die Gegenwart kaum noch denkbar erscheint, sollte ein

92 Vgl. Ferro, M.: Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft. In: Bloch, M./ Braudel, F./ Febvre, L. u.a.: Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse (1976). Frankfurt a. M. 1977, S. 247 ff; Ferro, M.: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? In: Rother, R. (Hg.): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin 1991, S. 17 ff.; Ferro, M. Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire. Paris 1977.

93 Ferro, Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft, S. 254.

94 Vgl. Kracauer, S.: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M. 1993, S. 16 f.

ständiges Befragen der Filme nach den „unsichtbaren“ sozialpsychologischen Motivlagen und ihre Wirkungen auf den Zuschauer in den Diskussionen um die gesellschaftliche und historische Rolle des Films selbstverständlich sein.

Kracauer hat in „Von Caligari zu Hitler“ gezeigt, daß eine vielschichtige Beziehung zwischen Filmen, ihren vorherrschenden Motiven und Inhalten, ihrer Entstehungszeit und den psychologischen Dispositionen in der Gesellschaft besteht. Für diese komplexe Beziehung sind nach Kracauer zwei Aspekte von besonderer Bedeutung. Zum einen ist ein Film immer das Produkt eines Teams, niemals das eines Individuums. Insofern reflektiert ein Film heterogene Interessen und Neigungen. Allzu individualistische Vorstellungen im Umgang mit dem Filmmaterial müssen zugunsten einer allgemeingültigeren Aussage unterdrückt werden.⁹⁵

Zum anderen richtet sich der populäre Film immer an die anonyme Masse und soll diese ansprechen. Daher kann man von populären Filmen annehmen, daß sie kollektive Bedürfnisse befriedigen. Nicht zuletzt aus kommerziellen Gründen richtet sich das Filmangebot in erster Linie nach dem Bedarf des Publikums. Zwar besteht auch hier eine Wechselwirkung dahingehend, daß durchaus über einen Film erst scheinbare Bedürfnisse geschaffen werden können, aber nach Kracauer kann dieser Einwand unberücksichtigt bleiben, da bei der Manipulation selbst wieder auf bereits vorhandene nationale Eigenschaften zurückgegriffen wird. Insofern sind letztendlich doch wieder die Bedürfnisse des Publikums ausschlaggebend.

Diese Bedürfnisse lassen sich nicht anhand der expliziten Aussagen, die ein Film reflektiert, erkennen, weit aufschlußreicher sind die psychologischen Dispositionen und Tendenzen, die vorwiegend unterbewußt vorhanden sind. Diese Kollektivdispositionen lassen sich aufgrund bestimmter Motive und Handlungsmuster in den Filmen erschließen, da Filme die Ängste und Hoffnungen einer Gesellschaft widerspiegeln. Gleichzeitig schaffen Filme aber auch neue Realitä-

95 Alle Aussagen beziehen sich auf kommerzielle Spielfilme. Für künstlerische Experimentalfilme gelten keine Einschränkungen bezüglich eines individualistischen Umgangs mit dem Filmmaterial.

ten, auf die die Gesellschaft wiederum reagiert. Hierzu schreibt Kracauer:⁹⁶

„Unbeschadet ihres abgeleiteten Charakters behaupten psychologische Tendenzen oft ein unabhängiges Leben und werden, statt sich automatisch den stets wechselnden Umständen anzupassen, selbst zu wesentlichen Ursprüngen historischer Entwicklung. Im Verlauf ihrer Geschichte entwickelt jede Nation Dispositionen, die ihre anfänglichen Ursachen überleben und eine ihnen eigene Metamorphose durchmachen. Sie sind nicht einfach von herrschenden äußeren Faktoren abzuleiten, sondern dienen im Gegenteil dazu, Reaktionen auf solche Faktoren zu determinieren.“

Des weiteren übertrifft der Film alle anderen Medien an Einschließlichkeit, da er einerseits die Illusion der Abbildung der Realität erweckt, andererseits über die Kameraführung implizit Botschaften übermittelt, indem diese das Auge des Betrachters lenkt:⁹⁷

„Mittels Aufnahme der sichtbaren Welt – ob nun gängige Realität oder ein imaginäres Universum – liefern Filme daher Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen.“

Nicht zuletzt liegt die Bedeutung des Mediums Film auch darin, daß sich der Film immer an ein großes Publikum richtet. Im Gegensatz zu anderen Massenmedien erfolgt die Rezeption eines Kinofilms im Kollektiv. Indem sie sich mit dem Leinwandhelden identifizieren, können mehrere hundert Zuschauer zeitgleich dieselben Erfahrungen und Visionen durchleben und die gleichen Ängste und Hoffnungen teilen.

Diese vielschichtigen Abhängigkeiten zwischen Film und Gesellschaft erlauben nicht nur Rückschlüsse von Spielfilmen auf die Kollektivdispositionen innerhalb einer Gesellschaft, sondern sie machen den Film geradezu zu einem beson-

96 Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 15.

97 Ebda, S. 13.

ders geeigneten Medium für solche Untersuchungen.⁹⁸

„Für die Geschichte der Menschen, für die Kulturgeschichte, gilt die Frage, warum etwas gefällt oder allgemein mißfällt. Nie war noch eine Kunst dadurch so bedingt wie der Film. Kein geistiges Erzeugnis, außer der Umgangssprache, wurde so zum Dokument der Denk- und Gefühlsart der Massen.“

Diese von Béla Balázs bereits 1930 formulierte These wurde von Siegfried Kracauer in den Jahren 1942–1946 systematisch dahingehend entfaltet, daß die Filme einer Nation „ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien“⁹⁹ reflektieren. Von Historikern wurde der Film – bis zur Verbreitung des Fernsehens als modernstes Bildermedium – jedoch lange Zeit meist als „bloßes Ereignis, eine Anekdote, eine Fiktion, zensierte Information“¹⁰⁰ abgetan. Beachtet wurden allenfalls die sogenannten *Filmdokumente*, Spielfilme waren als „Spiegel der Gesellschaft“¹⁰¹ oder auch als „bildliche Enthüllungen“ und „Gegenanalyse“¹⁰², eben als historische Quellen, längst noch nicht allgemein anerkannt. Gegen die Vorbehalte gegenüber der Forderung, auch Spielfilme in den Kanon anerkannter – zu meist schriftlicher – Quellen aufzunehmen, argumentierte Marc Ferro:¹⁰³

„Vom Bild, von den Bildern ausgehen. Nicht nur in ihnen Veranschaulichung, Bestätigung oder Nichtbestätigung eines anderen Wissens suchen, des durch schriftliche Überlieferung verbürgten Wissens. [...] Bleibt der Film zu studieren, ihn mit der Welt zu verbinden, die ihn produziert. Die Hypothese? Daß das, was nicht geschehen ist [...], Anschauungen, Absichten, die menschlichen Einbildungen, ebenso geschichtlich ist wie die Geschichte.“

98 Balázs, B.: *Der Geist des Films* (1930). Zit. nach: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1972, 6. Aufl. 1980.

99 Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 11.

100 Vgl. Ferro, *Der Film als „Gegenanalyse der Gesellschaft“*, S. 252.

101 Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 11.

102 Vgl. Ferro, *Der Film als „Gegenanalyse der Gesellschaft“*, S. 252.

103 Ferro, M.: *Cinéma et histoire*. Paris 1977. Zit. nach Ebert, J.: *Das geschichtliche Interesse am Film*. In: *Filmkritik* 12/1978, S. 620.

Ferro sucht mit seinem Interesse an der Geschichte der Mentalität nach dem, was den Augen des Historikers normalerweise verborgen bleibt. Er sucht „les croyances, les intentions, l’imaginaire de l’homme“¹⁰⁴. Er findet diese nicht primär in der bewußten Intention der Filme, sondern im nicht Gezeigten, Zufälligen, Unbeabsichtigten. Ferros Blick geht hinter die sichtbaren Handlungen in den Bereich des Denkens und der Empfindungen. Hierzu Rolf Aurich:¹⁰⁵

„Die dem Schöpfer eines Filmes entwischten Bedeutungen, bestehend aus Gegenständen, Einstellungen, sozialem Verhalten usw., rekrutieren ein ‚Reich des Imaginären‘, ein entsprechendes ‚Film-Museum‘. All das hat seinen Grund in der Erkenntnis, daß das ‚Imaginäre‘, vielleicht auch Geträumte, aber nicht sichtbar Geschehene, eine eben solche geschichtstreibende Kraft darstellt wie das offensichtlich Geschehene. Die Geschichte dieser Kraft beginnt sich in Filmen zu schreiben. ‚One has only to learn to read it‘.“

Was das Auffinden verdeckter Geisteshaltungen im Film betrifft, bemüht sich der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Fredric Jameson um einen am Vorbild Kracauers angelehnten Zugang.¹⁰⁶ Allerdings konzentriert er sich bei seiner Untersuchung einer Reihe von Spielfilmen aus Hollywood stärker auf diejenigen Bereiche des populären Films, die am Ende des 20. Jahrhunderts viel intensiver im „Verdrängungszusammenhang mit den fundamentalen gesellschaftlichen Ängsten und Anliegen, Hoffnungen und Bewußtseinsverweigerungen, ideologischen Antinomien und Katastrophenstrukturen“ als Bestandteile einer dominierenden Massenkultur stehen.¹⁰⁷ Er deutet die symbolischen Funktionen narrativer Gestaltungsmuster in Filmen als substitutive Lösungsstrategien nicht lösbarer gesellschaftlicher Probleme. Auch hier ist die Überlegung die, daß die

104 Vgl. Ferro, *Cinéma et histoire*, S. 103. Zit. nach Naumann, P.: *Der Film als historische Quelle*. Mit einer Analyse von „Füsilier Wipf“. Zürich 1986, S. 18.

105 Ferro, M.: *The fiction film and historical analysis*. In: Smith, P. (Hg.): *The Historian and Film*. Cambridge 1976, S. 81.

106 Vgl. Jameson, F.: *Verdrängung und Utopie in der Massenkultur*. In: Bürger, Ch./ Bürger, P./ Schulte-Sasse, J.: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt a. M. 1982, S. 108 ff.; Jameson, F.: *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. London 1991.

den Filmen eingeschriebenen und an die Zuschauer herangetragenen Verhaltensnormen als gesellschaftlich relevante Bewußtseinsbeeinflussungen zu verstehen sind. Nebenbei kann Jameson noch die teilweise gravierenden Abweichungen der behandelten Filme von ihrer literarischen Vorlage kenntlich machen.¹⁰⁸

107 Vgl. Jameson, F: Verdringlichung und Utopie in der Massenkultur, S. 130.

108 Besonders bei „Der weiße Hai“/„Jaws“ (USA 1975, R.: Steven Spielberg); vgl. Jameson, F.: Verdringlichung und Utopie in der Massenkultur, S. 130 ff.

2.2. *Geschichte im Spielfilm – Ideologie und Propaganda*

Was sind ideologische Filme? Das Ideologische eines Films gehört wesentlich zu den Bereichen seiner Historizität, in denen verdeckte oder unausgesprochene Wertvorstellungen das Publikum erreichen sollen und dabei eine bestimmte Ideologie transportieren. Dabei wird unter „Ideologie“ ein Komplex von Ideen, Vorstellungen, Werten und Gedanken verstanden, der im Zusammenspiel von Diskurs und Herrschaft ein bestimmtes Bewußtsein materialisieren, kontextualisieren und verallgemeinern kann. Ideologie ist sowohl ein Sprachphänomen als auch ein Herrschaftsmechanismus, der dazu dient, eine weitgehende Generalisierung von Werten vorzunehmen, die universell gültig sein sollen und die alles sich nicht Einfügende ausgrenzen.¹⁰⁹ Filme, die einer spezifischen Ideologie verpflichtet sein sollen, haben den generellen Vorzug, die schon aus der Struktur der audiovisuellen Medien hervorgehende Ideologiehafte für ihre Zwecke verwenden zu können. Diese Ideologiehafte der Medien beläuft sich auf den Ausschnittscharakter des Mediums (Abbildung einer Teilwirklichkeit), die zirkulare Informationsübertragung (relative Passivität des Publikums), die unüberbrückbare zeitliche und räumliche Trennung von Medienproduktion und Medienrezeption (beim Spielfilm evident) und eine ästhetische Darstellung, die in der Lage ist, die rationale Urteilsfindung zu erschweren. Darauf aufbauend setzen bestimmte Herrschaftsmechanismen an den Filminhalten an, um beim Publikum freie Zustimmung zum gegebenen politischen System zu erreichen.

Da ideologische Strategien im allgemeinen – bei Strafe ihrer Unwirksamkeit – dazu verdammt sind, in einem sehr abgewogenen Maße an die gesellschaftliche Wirklichkeit anzuschließen, müssen sie die alltagsweltliche Realität intakt halten.

Manchmal wird in diesem Zusammenhang nur eine winzige Verschiebung, Ver-

109 Zum Ideologiebegriff vgl. Eagleton, T.: *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart-Weimar 1993, S. 7 ff.; Hauck, G.: *Einführung in die Ideologiekritik. Bürgerliches Bewußtsein in Klassik, Moderne und Postmoderne*. Hamburg, Berlin 1992, S. 112 ff.; Haug, F. W.: *Elemente einer Theorie des Ideologischen*. Hamburg, Berlin 1993, S. 46 ff.

kehrung oder „Ver-Rückung“ gesellschaftlicher Tatsachen vorgenommen – so ist es beispielsweise möglich, über Kurzeinblendungen eines politischen Symbols in ansonsten apolitischen Filmen den Gesamteindruck politisch aufzuladen. Überhaupt ist die größtmögliche Enthaltung von offen politisierten Aussagen ein Wesensmerkmal ideologischer Filme, oder die filmische Bearbeitung drängt zur scheinbaren Niederschlagung politischer Stellungnahmen in der Filmhandlung, auch wenn einzelne Äußerungen ab und an expliziert werden.

Entpolitisierung als ein bedeutendes Kennzeichen ideologischer Filme verweist auf verschiedene Grundkonstanten der Ideologie, die es möglich werden lassen, Ideologie von Propaganda besser unterscheiden zu können. Ideologie ist durch den notwendigen Rückbezug auf die soziale Realität teils erheblichen strukturellen Veränderungen in der Vermittlung von Werten unterworfen, weil sich in der Dynamik des Lebensprozesses selbst ständig neue Ideen und sogar Ideensysteme entwickeln, die der Aufrechterhaltung von Herrschaft gefährlich werden können. Ideologie muß daher Elastizität beweisen, damit der öffentliche Diskurs weiter ideologisch beeinflussbar bleibt. Die Aufgabe, herrschaftsbedrohliche Gedankengebäude abzuwehren, bedeutet darüber hinaus eine grundsätzliche Defensivorientierung auf den status quo, der bewahrt werden soll, was zwar nicht heißt, daß Ideologien nicht auch Aggressivität verbreiten, aber ihre Grundeinstellung ist konsensual motiviert und daher „versöhnlich“.

Propaganda (von lat. „propagare“ = ausbreiten) dagegen bezeichnet den Willen, etwas darzustellen, das im Sinne des Propagandisten wünschenswert erscheint. „Propaganda umfaßt das Ensemble der Strategien zur politischen Sinnstiftung, Meinungs- und Wahrnehmungslenkung“ als Teil der gesellschaftlichen Wert- und Symbolproduktion¹¹⁰, mithin also diejenigen politischen Steuerungsmittel, mit denen die eigenen Ideen glaubhaft auf andere projiziert werden sollen. Da sich Propaganda immer als Offensivstrategie auf ein zu erreichendes Ziel richtet, müssen mehrere, meist psychologisch wirkende Propagandafunktionen berücksichtigt werden, darunter vor allem solche wie die Einfachheit der politischen

110 Vgl. Daniel, U./ Siemann, W.: Historische Dimensionen der Propaganda. In: Propaganda, Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789–1989. Frankfurt a. M. 1994, S. 12.

Botschaft, eine Komprimierung der zu erkennenden Thesen und die Übersteigerung von Emotionen.¹¹¹ Propaganda versucht zwar immer eine Veränderung des status quo einer Gesellschaft vorzunehmen, kann aber damit nur insoweit auf die Gesellschaftsglieder einwirken, wie diese sich für Propaganda empfänglich zeigen. Und da die Basis der Propaganda Überpolitisierung ist, besteht häufig die Gefahr, daß sich Propaganda abnutzt, in ihrer Statik regelrecht verkommt und sich der Sinn der propagandistischen Ansicht ins Gegenteil verkehrt.

Die beiden schwedischen Filmwissenschaftler Folke Isaksson und Leif Fuhrhammer haben vor geraumer Zeit danach gefragt, was einen Propagandafilm charakterisieren könnte.¹¹² Sie stellten dabei eine Reihe ästhetischer und psychologischer Prinzipien auf, z.B. die Ästhetisierung politischer Prozesse, Führerkult, Feindbilderzeugung, die Suggestierung eines permanenten Ausnahmezustandes in der eigenen Gesellschaft etc., die in einer Vielzahl von Filmen mit unterschiedlicher Intensität eingesetzt werden und die die jeweiligen, von diesen Prinzipien durchdrungenen Filme zu Propagandafilmen machen.¹¹³ Die Autoren kommen zu dem Schluß, daß Propagandafilme immer auf Indignation hinauslaufen, auf die Empörung ihres Publikums gegenüber den gerade gesehenen Ungerechtigkeiten.¹¹⁴

Dieses Resultat kann aber nur dann erzielt werden, wenn der Zuschauer das Gezeigte als die ungestellte Wahrheit hinnimmt. Die Ideologiekraft des Mediums wird für diese Zwecke dabei ebenso ausgenutzt wie die sich aus den Eigenschaften des Films ergebende Hinwendung zur gesellschaftlichen Realität. Obwohl Isaksson/Fuhrhammer einige interessante Gestaltungsmuster aufzeigen, die für die Bewertung von Filmen als Propagandafilme nicht unwichtig sind, blieb bei ihnen das Problem ungeklärt, ob Propaganda im Film unabhängig von den konkreten politischen Zielen immer die gleiche ist. Von gesellschaftsspezifisch durchaus abweichenden Zielen zu abstrahieren heißt, sämtliche Filme offen politischen Inhalts zur gleichen Kategorie von Propagandafilmen zu zählen. Dabei ist

111 Vgl. Quentin, P.: Politische Propaganda. Ihr Wesen, ihre Technik. Zürich 1946, S. 45 ff.

112 Vgl. Isaksson, F./ Fuhrhammer, L.: Politik und Film. Ravensburg 1974.

113 Vgl. ebda, S. 274 ff.

114 Vgl. ebda, S. 400 f.

offensichtlich, daß die Einordnung eines Filmes als Propagandafilm der unterschiedlich intendierten Zielsetzung Rechnung tragen muß.

Ideologie und Propaganda äußern sich im Film keineswegs in einer identischen Weise. Die grundlegend verschiedenen strategischen Vorgehen beider Manipulationsarten wie Defensivhaltung vs. Offensivhaltung, Entpolitisierung vs. Überpolitisierung, Dynamik vs. Statik, Erhaltung vs. Veränderung des status quo verdeutlichen auch gleichzeitig die qualitativen Veränderungen, die die Beeinflussungspraktiken im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung erfahren haben. In der westlichen Welt ist heutzutage propagandistische Kunst, zumal als Film, kaum noch anzutreffen, während eine Unmenge von Ideologemen in der Massenkultur aufgegangen sind und sich dort hartnäckig einer halbwegs gesicherten Verortung entziehen. Es kann freilich nicht gesagt werden, daß die herausgearbeiteten Dichotomien a priori feststehen. Unbestreitbar setzt Propaganda immer das Vorhandensein einer bestimmten Ideologie voraus, aber wenn die Ideologie „einen Teilbegriff und eine relative Wahrheit ins Absolute“ verwandelt, also der Ideologisierungsprozeß in einer Extrapolation-Reduktion besteht¹¹⁵, dann führt Propaganda diesen Prozeß bis zu der Stelle, an der von „Wahrheit“ in irgendeinem Sinn nicht mehr gesprochen werden kann.

Propagandafilme sind wegen ihres bestimmten Arrangements gesellschaftlicher Ereignisse in ihrer Ganzheit inkonkret, da sie einzelne Momente des sozialen Lebens festhalten. Ihre Historizität wäre somit eine negative.

115 Vgl. Lefèbvre, H.: Das Alltagsleben in der modernen Welt. Frankfurt a. M. 1972, S. 137.

2.3. *Geschichte im Spielfilm – das Genre Kriegsfilm*

Wie verhalten sich Krieg und Kino zueinander? Interessant erscheint bereits vom linguistischen Standpunkt her – insbesondere bei Betrachtung des englischen Sprachgebrauchs – die Übereinstimmung der Terminologie zu beiden Themenbereichen: So bezeichnet man den Schuß als „shot“ wie auch eine einzelne ununterbrochene Kameraeinstellung im Film. Neben dem Abzug einer Waffe wird auch der Auslöser einer Kamera als „trigger“ bezeichnet, das „theatre“ meint nicht nur die Kinostätte, sondern auch den Kriegsschauplatz und unter „gauge“ ist sowohl das Munitionskaliber als auch das Filmformat zu verstehen.¹¹⁶ Diese kurze Auflistung, die sich noch mit weiteren Beispielen füllen ließe, ist nicht auf eine zufällige Anhäufung von Homographen bzw. Homonymen zurückzuführen, sondern macht bereits deutlich, daß die Übereinstimmungen zwischen Krieg und Kino tiefer liegen müssen, als auf den ersten Blick ersichtlich.

Das Genre¹¹⁷ Kriegsfilm wird in der Regel auf den modernen Krieg bezogen, also etwa beginnend mit dem amerikanischen Bürgerkrieg und/oder dem Ersten Weltkrieg; frühere Kriege werden anderen Genres zugeordnet. Die parallele Entwicklung moderner Kriegs- und moderner Filmtechnik, die Nutzbarmachung von Filmaufnahmen der Front für die Generalstabsarbeit, die Übernahme von Begriffen der jeweiligen Fachvokabulare hat Paul Virilio in seinem Essay „Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung“ beschrieben.¹¹⁸ Ausgehend von den Wahrnehmungsmechanismen stellt Virilio zwischen der Entwicklung der Filmtechnik und der Kriegstechnik eine enge Beziehung her, die beide Systeme zusammen-

116 Vgl. Weigel-Klinck, N.: Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas im US-amerikanischen Spielfilm seit 1968. Alfeld/Leine 1996, S.6.

117 Darstellungen der Entwicklung und Geschichte eines Genres sind in der Filmliteratur zahlreich vorhanden; sie werden über ihren engen filmhistorischen Wert hinaus für den Historiker in der Form einer genrekritischen Untersuchung fruchtbar, „die die Werke eines Genres als Teile einer Einheit begreift, welche in der Akzentuierung ihrer Aussagen Rückschlüsse auf den gesellschaftlichen Kontext erlauben, und deren Modifikation sensible Indikatoren der Veränderung gesellschaftlicher Wertanschauungen sein können.“ Zit. nach Bawden, L.-A./ Tichy, W. (Hg.): rororo-Filmllexikon, Bd. 1. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 253.

118 Vgl. Virilio, P.: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Frankfurt a. M. 1989.

führt und darin mündet, daß das Auge als Waffe verstanden wird. Auch Jay Hyams weist auf die Gleichzeitigkeit der Entstehung und Entwicklung von Maschinengewehr und Filmkamera hin:¹¹⁹

“Born together, motion picture and modern war have grown up and flourished side by side.”

Dabei entwickelte der Kriegsfilm, analog zur Entwicklung der Waffentechnik, Subgenres wie etwa den Flieger- und den U-Boot-Film. Die unmittelbare militärische Aktion, d.h. das Zusammenwirken von Menschen (Männern) und Waffen steht im Zentrum jedes Kriegsfilms; die Perfektion in der Handhabung der Waffen trifft sich mit der Perfektion ihrer Technik und Wirkung; das Bild des sicher seine Waffe handhabenden Soldaten wird dem Bild des sterbenden Gegners und seines zerstörten Kriegsmaterials gegenüber gestellt. Von den „Höhepunkten“ dieser Aktionsszenen leben mehr oder wenige alle „klassischen“ Kriegsfilme; Pausen dazwischen (etwa Beratungen im Hauptquartier, Gespräche an der Front während der Kampfpausen) dienen gemäß der inneren Dramaturgie in der Regel der Steigerung der Erwartungshaltung des Zuschauers. Dementsprechend müssen sich die Kampfszenen in der Intensität des Einsatzes von Menschen und Waffen jeweils im Laufe des Films steigern. Selbstverständlich kennt der „klassische“ Kriegsfilm den individuellen Helden, meist wird er jedoch in eine Gruppe von Kameraden integriert, die gemeinsam die auferlegten militärischen Bewährungsproben zu bestehen haben.¹²⁰

Der Kriegsfilm im engeren Sinne (am. *combat film*) zeigt also die Bewährung eines einzelnen oder einer Gruppe von Individuen in direkter militärischer Aktion und Konfrontation. Diese Definition umfaßt aber noch nicht alle Erscheinungsformen des Kriegsfilms im weiteren Sinne (am. *war film*): Dazu gehören auch alle Filme, die einen Krieg als Hintergrund haben, ohne daß Kampfhandlungen im Mittelpunkt stehen, z.B. Heimkehrer- und Kriegsgefangenenfilme, Kasernenfilme

119 Hyams, J.: War Movies. New York 1984, S. 8.

120 Vgl. Karpf, E. (Bearb.): Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres. Frankfurt a. M. 1989; Manvell, R.: Films and the Second World War. New York 1974.

über militärische Ausbildung, Spionage- und Agentenfilme usw. Das Genre Kriegsfilm besitzt eine Vielzahl von Subgenres, je nach historischem Kriegsgeschehen, Kriegsschauplatz, Waffengattung und beteiligten Personen. Dagegen erweist sich die herkömmliche Unterscheidung zwischen Kriegsfilm und Antikriegsfilm als wenig sinnvoll und nützlich: Jeder Antikriegsfilm ist zunächst einmal ein Kriegsfilm, wenn auch mit mehr oder weniger starker antimilitaristischer Tendenz. Kriegsfilm oder Antikriegsfilm – das hängt zudem sehr stark von der Einstellung des Publikums und vom „pädagogischen“ Umfeld des Filmeinsatzes ab.¹²¹

121 Zu dieser Frage vgl. Hey, B.: Zeitgeschichte im Kino: Der Kriegsfilm vom Zweiten Weltkrieg bis Vietnam. In: GWU 47, 1996, S. 579–589; hier: S. 581.

2.4. *Geschichte und Film – Film und Geschichtswissenschaft*

Die traditionelle Geschichtswissenschaft – namentlich die deutsche – hat sich, aus teils nachvollziehbaren Gründen mit dem Film immer schwer getan. Anhand des Eigeninteresses historischer Forschung, Geschichte so exakt wie möglich in ihrer Zeit zu verstehen und auf gesicherter Quellenbasis (schriftlich) darzustellen, wurde dem Film insgesamt die der historiographischen Reflexion einzig zustehende Exaktheit bei der Beleuchtung von Historie abgesprochen.

Erst nach der Herrschaftszeit des Nationalsozialismus, in der der Film als das Propagandamedium Nummer Eins mißbraucht wurde¹²², griffen Historiker das Thema Film verstärkt auf.¹²³

So entfachte Fritz Terveen in den fünfziger Jahren in der Bundesrepublik ansatzweise eine Diskussion zum Verhältnis von Film und Geschichtswissenschaft.¹²⁴ Allerdings konzentrierte sich Terveen von Anfang an auf die Verwendung des Films als historische Quelle, Film stand bei ihm als Dokument für die authentische Wiedergabe historischer Ereignisse. Bezüglich des Spielfilms betonte er u.a. folgendes:¹²⁵

„Der gesamte Bereich des Spielfilms, des Rekonstruktionsfilms und zu einem großen Teil auch der des sogenannten ‚Dokumentarfilms‘ scheidet [...] grundsätzlich bei unserer Betrachtung des historischen Films aus.“

Terveen begründete dies damit, daß Spielfilme kein erkennbar historisches Interesse an der filmischen Bearbeitung ihres Gegenstandes hätten. Darüber hinaus

122 Vgl. Leiser, E.: „Deutschland erwache!“ Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek bei Hamburg 1989; Hoffmann, H.: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film. Band 1. Frankfurt a. M. 1988.

123 Vgl. Kannapin, Antifaschismus im Film der DDR, S. 63 ff.

124 Vgl. Terveen, F.: Der Film als historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 3/1955, S. 57 ff.; ders.: Vorschläge zur Archivierung und wissenschaftlichen Aufbereitung von historischen Filmdokumenten. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 6/1955, S. 169 ff.

125 Terveen, Der Film als historisches Dokument, S. 61.

jedoch enge Terveen den historiographischen Behandlungswert des Films noch weiter ein.¹²⁶

„Der historische Film gewinnt erst da Interesse, wo man ihn als zusätzliche Bildquelle von besonderer Aussagebegrenzung – aber auch Aussagekraft – betrachtet. Was der historische Filmstreifen tun kann, ist allein dies: ein die sonstigen Quellen ergänzendes und veranschaulichendes Abbild einer bestimmten Person, einer Epoche, eines Vorgangs zu geben.“

Damit hatte Terveen im Grunde genommen den Film als Ganzes aus der angestrebten Debatte um seine Bedeutung für die Geschichtswissenschaft schon wieder herausgenommen, denn er ließ höchstens filmische Zufallsberichterstattungen von Personen und Ereignissen gelten, die sowieso nur Bruchstücke an Informationen enthalten können. Alle anderen relevanten Punkte der Historizität des Films blieben außerhalb seiner Betrachtung. Heinrich Muth antwortete auf Terveens Vorstöße und versuchte vor allem der Kategorie des Spielfilms seine Daseinsberechtigung auch für die geschichtswissenschaftliche Beschäftigung zuzugestehen.¹²⁷ Seine Reaktion bezog sich vorwiegend auf die doch zu große und absichtsvolle Ignoranz, die Terveen dem Film innerhalb der engen Begrenzung auf den Quellenwert entgegenbrachte. Muth argumentierte in diesem Zusammenhang wie folgt:¹²⁸

„Der Historiker sollte sich heute stets der Tatsache bewußt sein, daß ihm in der filmischen Darstellung geschichtlicher Ereignisse und Persönlichkeiten durch Nichthistoriker, aber gute Kenner der Gesetze der Filmwirksamkeit, eine Konkurrenz entstanden ist, deren Einfluß auf die Gestaltung des Geschichtsbildes breiter Volksschichten nicht zu unterschätzen ist. Dieser Einfluß läßt sich weder durch

126 Ebda.

127 Vgl. Muth, H.: Der historische Film. Historische und filmische Grundprobleme. Teile I/II. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU) 11/1955, S. 670 ff., Teile III–VI. In: GWU 12/1955, S. 738 ff.

128 Muth, H.: Der historische Film. Historische und filmische Grundprobleme. Teile III–VI, S. 742.

historische Meisterwerke, noch durch Nichtachtung, am wenigsten durch eine polemische Brandmarkung als ‚sogenannte historische Filme‘ aus der Welt schaffen.“

Nach einer kurzen Replik Terveens darauf¹²⁹ und weiteren Einwürfen über den Film als Quelle, die eher Terveens Position stärkten¹³⁰, versandete die gerade begonnene Diskussion schon wieder, bevor sie eigentlich richtig begonnen hatte. Muth blieb mit seiner Auffassung weitgehend allein. Auch die einzige mir bekannte Stellungnahme der DDR-Geschichtswissenschaft zu diesen Problemen beschränkte sich auf den Quellencharakter des Films im Zusammenhang mit der filmischen Apperzeption authentischer Ereignisse.¹³¹

Erst in den siebziger Jahren wurde, ausgehend von anderen Wissenschaften wie der Geschichtsdidaktik, der Germanistik oder von den Medienwissenschaften eine umfassendere Auseinandersetzung zum Verhältnis zwischen Geschichte und Film initiiert. Dies führte dazu, daß sich seitdem auch die deutsche Historiographie ernsthafter mit der Bedeutung des Films im vielschichtigen Gefüge der Darstellung von Vergangenen befaßt.¹³²

129 Vgl. Terveen, F.: Historischer Film und historisches Filmdokument, S. 750 ff.

130 Vgl. Treue, W.: Das Filmdokument als Geschichtsquelle. In: Historische Zeitschrift 186/1958, S. 308 ff; Aretin, K. O. Freiherr von: Der Film als zeithistorische Quelle. In: Politische Studien 96/1958, S. 254 ff.

131 Vgl. Zöllner, W.: Der Film als Quelle der Geschichtsforschung. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 13/1965, S. 638 ff.

132 Vgl. Moltmann, G./ Reimers, K. F. (Hg.): Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen 1970; van Kampen, W./ Kirchhoff, H. G. (Hg.): Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück. Stuttgart 1979; Bentele, G. (Hg.): Semiotik und Massenmedien. München 1981; Reimers, K. F./ Friedrich, H. (Hg.): Zeitgeschichte in Film und Fernsehen. Analyse – Dokumentation – Didaktik. München 1982; Quandt, S./ Süßmuth, H. (Hg.): Historisches Erzählen. Formen und Funktionen. Göttingen 1982; Schöne, A. (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Bd. 10. Tübingen 1986; Schmid, G. (Hg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft. Wien, Köln 1986; Aurich, R.: Film in der Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literaturüberblick. In: Geschichtswerkstatt 17/1989; Rother, R. (Hg.): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin 1991; Buchschwenter, R./ Tillner, G.: Geschichte als Film / Film als Geschichte. Zur Interpretation des „historischen Spielfilms“. In: Zeitgeschichte 9–10/1994; Schörken, R.: Begegnungen mit Geschichte. Vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien. Stuttgart 1995.

Ausgehend von der allgemeinen Historizität des Films wurde nicht nur die generelle Wirkungsmacht des Films konstatiert, sondern seine unter gewissen Umständen sogar günstigere Beschaffenheit für historische Erinnerung bekräftigt. So gilt für die filmisch festgehaltene Geschichte:¹³³

„Die gespeicherten Bilder und Töne werden erneut vor Augen gestellt, bzw. vergegenwärtigt. Damit ist eine Möglichkeit der unbestechlichen Wiederholung des Vergangenen geschaffen, welche die bisherigen Möglichkeiten der ‚recollectio‘ (etwa durch Zeugen) in der Genauigkeit und Lebensechtheit weit übertrifft.“

Nicht nur veranschaulichendes Abbild der Geschichte könnte der Film sein, sondern auch und gerade ein wesentlicher Aspekt überhaupt erst zur Entwicklung eines gesteigerten Bewußtseins von Geschichte.

Auch Gertrud Kochs Kritik an der bisherigen Filmgeschichtsschreibung zielt auf den Quellencharakter des Spielfilms: Koch weist auf seine „immensen Möglichkeiten“ hin, Erfahrungen im vorsprachlichen Raum „auszudrücken und zu organisieren“. Sie fordert, solche „Erfahrungsdimensionen abzuklopfen wie eine Eisenbahnstrecke, deren Ende wir noch nicht kennen [...]“.¹³⁴ Einen hohen Erkenntniswert spricht auch Peter Bucher dem Film zu. Unter anderem könne¹³⁵

„ [...] der Film auch dann als historische Quelle benutzt werden, wenn die Haltung der ‚anonymen Masse‘ zu Einzelproblemen dargelegt werden soll. Hier dürfte wohl der eigentliche Quellenwert audiovisueller Medien liegen, denn sie sind in der Lage, durch die Wahl der Themen wie auch die inhaltliche sowie die optische und akustische Form der Präsentation, Rückschlüsse auf die soziale Wirklichkeit zu gestatten.“

-
- 133 Schanze, H.: Literarisches Erinnern – filmisches erinnern. In: Schöne, A. (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Bd. 10. Tübingen 1986, S. 303.
 134 Koch, G.: Schwierigkeiten beim Schreiben von Filmgeschichte. In: Film und Fernsehen in Forschung und Lehre 1982, S 81.
 135 Bucher, P.: Der Film als Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft. In: Der Archivar 4/1988, S. 497–524, hier: S. 523.

Gerade in historischen Situationen, in denen verbindliche Bezüge und Verhaltensstandards verlorengegangen sind, in denen Identität gesucht wird, gewinnen kollektive Bilder unter Umständen eine ungeheure Macht. Spielfilme können dann eine wichtige Rolle im Prozeß der Identitätsbildung von Individuen und Kollektiven gewinnen. Sie sind ein besonders geeignetes Mittel für die Präsentation von Beispielen menschlichen Handelns.¹³⁶

„Das Identifizieren von Handlungsbeispielen als Beispiele ‚für‘ dies oder jenes vollendet sich im Identischwerden, in der Selbstbestimmung und Selbstfindung des Handelnden, die für ihn unvermeidlich eine Welt der Beispiele ist.“

Beschreibt Günther Buck den Prozeß der Identitätsfindung derart als bewußt und diskursiv, so scheint gerade der Prozeß der politischen Sozialisation entscheidend auch durch nicht-diskursive Realitätsrezeption beeinflusst. Zu diesem „unausdrücklichen Reich des Gefühls“ gehören nach Gunther Salje¹³⁷

„unausgesprochene gesellschaftliche Normen und sozio-kulturelle Codes, wie sie in einer symbolischen Artikulation – bsp. in einem Werk der bildenden Kunst oder im Spielfilm enthalten sind, ohne diskursiv ausgedrückt zu sein.“

Solche formlosen Wünsche und Befriedigungen sind nach Salje über die Analyse des massenmedial vermittelten „präsentierten Symbolmaterials“ zu erschließen.

Wie der britische Historiker Arthur Marwick gezeigt hat, ist man mit Hilfe des Films sogar in der Lage, in die historiographischen Methoden von Quellenbeurteilung und Quellenkritik selbst einzugreifen.¹³⁸ Marwick stellte in Vorbereitung einer vergleichenden Studie zur Sozialgeschichte der Arbeitermilieus Großbritanniens, Frankreichs und der USA im 20. Jahrhundert erhebliche

136 Buck, G.: Über die Identifizierung von Beispielen – Bemerkungen zur „Theorie der Praxis“. In: Marquard, O./ Stierle, K.: Identität. München 1979, S. 64.

137 Salje, G.: Psychoanalytische Aspekte der Film- und Fernsehanalyse. In: Leithäuser u.a.: Entwurf zu einer Theorie des Alltagsbewußtseins. Frankfurt a. M. 1977, S. 264.

138 Vgl. Marwick, A.: Der Film ist Realität. In: Schmid, G. (Hg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft. Wien, Köln 1986, S. 297 ff.

Meinungsverschiedenheiten in den veröffentlichten wissenschaftlichen Abhandlungen zu seinem Thema fest. Marwick beschloß, zeitgenössische Spielfilme zu sichten, um über sie Auskünfte zur sozialen Schichtung dieser Gesellschaften zu erhalten. Das Ergebnis seiner Filmrecherchen war, daß die Filme meist viel mehr über die Verfaßtheit der Milieus aussagt, als das, was er persönlich als Vorannahmen mitbrachte bzw. wie die vorliegenden Publikationen die soziale Umgebung der jeweiligen Arbeiterschaft oftmals generalisierend schilderten. Schließlich kam Marwick zu dem Urteil, daß realistische Filme jedweder Couleur nicht nur unterstützenden Charakter bei der Auswertung historischer Quellen besitzen, sondern, da sie stets einen Teil der gesellschaftlichen Wirklichkeit reflektieren, dem Historiker einen fruchtbaren Weg zur historischen Erkenntnis weisen können.¹³⁹

„Was auch immer seine ideologische Botschaft sein mag, ein Film muß irgendwo situiert werden: dieses ‚irgendwo‘ hat angefangen, mir Kennzeichen für die unterschiedliche soziale Struktur zu sein, die in den drei Ländern herrschen.“

Auf dieser Grundlage lassen sich konkrete Aussagen zur sozialen Situation in jeder Gesellschaft machen.

Ein gewichtiges Problem im Verhältnis von Film und Geschichtswissenschaft betrifft die relative Verschiedenheit der Darstellungsarten. Der Historiker interpretiert Geschichte in schriftlicher, der Regisseur in bildlicher Form. Dem US-amerikanischen Historiker Robert A. Rosenstone bereitete in diesem Zusammenhang die seiner Ansicht nach zwangsläufig eindimensionale Darstellung von Geschichte und Film Schwierigkeiten. Rosenstone hatte die literarischen Vorlagen zu zwei historischen Filmen erarbeitet¹⁴⁰, die er beide in ihrer Endfassung als „gut

139 Ebda, S. 302.

140 Zu einem Spielfilm über John Reed mit dem Titel „Die Roten“/ „Reds“ (USA 1982; R.: Warren Beatty) und zu einem Dokumentarfilm über die Lincoln-Brigade im spanischen Bürgerkrieg.

gemacht“ und „gefühlslintensiv“ einschätzte.¹⁴¹ Trotzdem beunruhigte Rosenstone,¹⁴²

„wie jeder von ihnen, indem er eine einzige, lineare Geschichte mit – im wesentlichen – einer einzigen Interpretation erzählt, die Vergangenheit zu einer geschlossenen Welt komprimiert. Diese Art narrativer Strategie leugnet ganz offensichtlich historische Alternativen, verzichtet auf motivationale und kausale Komplexitäten und verbannst jedwede Subtilität aus der geschichtlichen Welt.“

Es gibt jedoch gewisse Möglichkeiten, der Komplexität von Geschichte im Film dadurch interpretativ gerecht zu werden, indem man die Pluralität der Meinungen in der Handlung aufeinander prallen läßt. Die Konfliktpotentiale, die selbst in genrespezifischen Erzählstrukturen eingebaut sind, rufen ständig Widersprüche hervor, die im weiteren Verlauf der Handlung auf eine bestimmte Weise einer Lösung zugeführt werden, aber nicht auf eine vorgezeichnete Weise. Auch argumentiert und interpretiert kein Film nur eindimensional. Beim historischen Sujet sind alternative Darstellungsmodelle durchaus denkbar. Einige Ansätze in dieser Richtung wurden in den verschiedenen Genres – vom essayistischen Film bis zum klassischen Erzählkino – bereits umgesetzt.¹⁴³

Einen interessanten Systematisierungsversuch, wie sich die Geschichtswissenschaft zum Umgang mit Geschichte außerhalb der Historiographie verhalten sollte, hat Rolf Schörken unternommen.¹⁴⁴ Zunächst geht es Schörken darum, sämtlichen nicht-historiographischen Zugängen zur Geschichte die Legitimität historischer Selbstvergewisserung in einer Gesellschaft einzuräumen. Jedoch beharrt er anschließend auf einer methodologischen Begriffsopposition, bei der er die „Rekonstruktion“ von Geschichte als die eigentliche historiographische,

141 Vgl. Rosenstone, R. A.: Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen. In: Rother, R. (Hg.): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin 1991, S. 65 f.

142 Ebda, S.66.

143 Vgl. Buchschwenter/Tillner, Geschichte als Film / Film als Geschichte, S. 313

144 Vgl. Schörken, R.: Begegnungen mit Geschichte. Vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien. Stuttgart 1995.

respektive wissenschaftliche Arbeit bezeichnet, während „Vergegenwärtigung“ alle sogenannten außerwissenschaftlichen Vermittlungstätigkeiten umfaßt, die in der Alltagswelt auf die Entwicklung eines historischen Bewußtseins hindeuten, das nicht durch die Lektüre von fachwissenschaftlicher Literatur gewonnen wird. Offenbar ist Schörken der Überzeugung, daß allein die Historiker in der Lage sind, der Geschichte solcherart Gestalt zu geben, daß diese bei den historisch Interessierten faktisch in der Vorstellung wieder als „das Gewesene“ auftaucht.¹⁴⁵

„Das Präfix ‚Re-‘, macht deutlich, daß hier etwas wiederhergestellt wird, das nicht vorhanden, das ‚vergangen‘ ist. Der Wortbestandteil ‚Konstruktion‘ weist darauf hin, daß die durch die Forschungsarbeit wieder freigelegte Wirklichkeit nicht etwas Vorfindliches und, einmal erforscht, Endgültiges ist, sondern daß sie von notwendiger Strukturierung, also von Auswahl, Abgrenzung, Perspektiven und Bezugspunkten, abhängig bleibt, weil nur so aus der Unendlichkeit vergangener Wirklichkeit sinnhafte Gebilde herauszupräparieren sind.“

Es ist offensichtlich, daß hier im ersten Teil etwas postuliert wird, was kein Historiker leisten kann, nämlich die Geschichte wiederherzustellen. Es steht höchstens in seiner Macht, sich dem historischen Gegenstand über die Historisierung der ihm zugänglichen Quellen anzunähern und mit seiner Interpretation eine Version des Ablaufs geschichtlicher Ereignisse vorzulegen. Das Präfix „Re-“ müßte also wegfallen oder zumindest relativiert werden. Die Konstruktion von Geschichte ist die Möglichkeit, die der Historiker hat, um die Welt der Vergangenheit zu erhel- len. Buchschwenter/Tillner folgern daraus zurecht.¹⁴⁶

„Die präsentierte Geschichte ist immer das Ergebnis einer Konstruktion und niemals ein transparentes und sich selbst erzeugendes Abbild von Geschichte als ‚Faktum‘.“

145 Ebda, S. 11 f.

146 Buchschwenter/ Tillner, Geschichte als Film / Film als Geschichte, S. 311. Zu den Konsequenzen des sogenannten „linguistic turn“ für die Geschichtswissenschaft vgl. z.B. Iggers, G. G.: Zur „Linguistischen Wende“ im Geschichtsdenken und in der Geschichtswissenschaft. In: Geschichte und Gesellschaft 21/1995, S. 557 f.

3. Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm (1941–1965)

3.1. *Der „Große Vaterländische Krieg“ – Inszenierung eines politischen Mythos*

Schon eine oberflächliche Betrachtung der zwischen 1941 und 1965 in der Sowjetunion über die Ereignisse des „Großen Vaterländischen Krieges“ produzierten Spielfilme macht die Anfälligkeit der Regisseure für politische Mythenbildung¹⁴⁷ augenscheinlich. Mythen stehen für das Unabänderliche, für Ursprungserfahrungen, an denen nicht gerüttelt werden kann. Sie liefern Interpretationsmuster, mit denen die jeweilige Gegenwart nicht erklärt, ihr aber ein vordergründiger Sinn gegeben wird. Mythen sind vieldeutig und deshalb politisch nutzbar, legitimieren dort, wo Legalität fehlt.

Die Mythen des „Großen Vaterländischen Krieges“ waren für die Masse inszeniert. Aus diesem Grunde war der Grat zwischen dem wirklichen und dem funktionalen Mythos in der Sowjetunion nur sehr schmal. Auch wenn die Mythen sicherlich auf einen Aspekt der intellektuellen Befindlichkeit der Mythenbildner verweisen, so bleibt doch festzuhalten, daß sie im Auftrag der Regierung entstanden. Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist somit, daß eine „Wahrheit des Mythos“¹⁴⁸ für Politik und Gesellschaft der Moderne keine Geltung hat. Wohl aber muß die gesellschaftliche und politische Wirkung von Mythen anerkannt werden, ohne aber bei ihrer Analyse den fundamentalen Unterschied zwischen „echten“ und „gemachten“ Mythen zu übersehen.¹⁴⁹

147 Vgl. Cassirer E.: Vom Mythos des Staates. Zürich 1949, S.367; Kerényi, K.: Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos, in: ders. (Hg.): Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt 1967, S. 237; Meletinskij, E. M.: Poetika mifa. Moskau 1976, S. 159; Eliade, M.: Mythos und Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1988, S. 175; Koestler, A.: Der Yogi und der Kommissar. Esslingen 1950, S. 221 f.

148 Vgl. Hübner, K.: Die Wahrheit des Mythos. München 1985.

149 Cassirer unterscheidet von den „echten Mythen“ solche, „die von Individuen geschaffen sind, wie zum Beispiel die berühmten platonischen Mythen“. Im Unterschied zu den „echten Mythen“ seien diese von Platon „in vollständig freiem Geist“ geschaffen worden. „Er

Für die von Seiten der Sowjetführung betriebene Mystifizierung des Krieges trifft das Urteil zu, das Berding über den „instrumentalen Charakter“ der Lehre vom politischen Mythos Sorels¹⁵⁰ gefällt hat: Was für den Autor keinen objektiven Wahrheitsgehalt mehr hat und nur noch subjektive Sinnstiftung darstellt, bringt die Bewußtseinshaltung des Mythentheoretikers in Gegensatz zu der des Mythengläubigen. Diese Aporie in den Pseudo-Mythen ist unbehebbar und überall zu finden, wo in der Moderne auf den Mythos als ein Prinzip der politischen Praxis zurückgegriffen wird.¹⁵¹

Andererseits muß die gesellschaftliche und politische Wirkung der sowjetischen Mythen vom „Großen Vaterländischen Krieg“ anerkannt werden. Die Erinnerung an den Sieg über das nationalsozialistische Deutschland bot der politischen Führung der Sowjetunion einen propagandistischen Anlaß, um die Überlegenheit des Sozialismus zu unterstreichen, Herrschaft zu legitimieren sowie Herrschaftsansprüche zu artikulieren. „Geschichte“ diente als säkularer Religionsersatz, als Mobilisierungsressource zur Stärkung des Sowjetsystems.

Fraglos wirkte der Zweite Weltkrieg unter den Generationen, die ihn erlebt hatten, identitätsstiftend.¹⁵² Nur wer die Dimension kennt, die der deutsche Ver-

stand nicht unter ihrer Macht, er dirigierte sie nach seinen eigenen Zwecken.“ Bei „echten Mythen“ dagegen seien „die Bilder, in denen er lebt, nicht bekannt als Bilder. Sie werden nicht als Symbole, sondern als Realitäten betrachtet“. Zitiert nach: Cassirer, E.: *Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens*. Frankfurt a. M. 1985, S. 66. Zu den „unechten Mythen“ zählt Cassirer alle Formen des modernen politischen Mythos. Zur „Technik der modernen politischen Mythen“ vgl. ebda, S. 360–388.

150 Berding, H.: *Der politische Mythos in der Theorie Georges Sorels und in der Praxis des Faschismus*. In: Kluxen, K./ Mommsen, W. J.: *Studien zur Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. München 1968, S. 239–252; Berding, H.: *Rationalismus und Mythos. Gesellschaftsauffassung und politische Theorie bei Georges Sorel*. München, Wien 1969.

151 Zit. nach Berding, *Der politische Mythos*, S. 251.

152 Vgl. Weiner, A.: *Making Sense of War. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*. Princeton 2001; Langenohl, A.: *Erinnerung und Modernisierung. Die öffentliche Rekonstruktion politischer Kollektivität am Beispiel des neuen Rußland*. Göttingen 2000, S. 153–228; Senjavsckaja, E. S.: *1941–1945: frontovoe pokolenie. Istorikopsichologičeskoe issledovanie*. Moskau 1995; Hochschild, A.: *The unquiet ghost: Russians remember Stalin*. New York 1994. Bei der von Juri Lewada im November 1989 auf dem Territorium der gesamten UdSSR durchgeführten Umfrage „Der Sowjetmensch“ wurde den Interviewten u.a. folgende Frage gestellt: „Für unser Land war das 20. Jahrhundert reich an Ereignissen. Welche davon halten Sie für die bedeutsamsten?“. 68,5% der Befragten antworteten mit: „Der Sieg im 2. Weltkrieg“ (gefolgt von: „die Oktoberrevolution“ (58,3%), „Lenins Tod“ (41,6%) und „die Katastrophe von Tschernobyl“ (41,1%)). Bei der Frage „Welche Tage empfinden sie als richtige Feiertage?“ entschieden sich immerhin 20% für die „militärischen“ Staatsfeiertage (23.2. und 9.5.); vgl. Lewada, J.: *Die Sowjetmenschen 1989–1991. Soziogramm eines Zerfalls*. Berlin 1992, S.323 f., 333.

nichtungskrieg für die Sowjetunion qualitativ wie quantitativ hatte, versteht, wie tief das Ereignis im kollektiven Gedächtnis der russischen Gesellschaft bis heute verankert ist: „Kein Land hat den Krieg so total erlitten wie die Sowjetunion.“¹⁵³ Die Alters- und Geschlechtsstruktur der Bevölkerung wurde durch den Krieg für Jahrzehnte aus dem Gleichgewicht gebracht, das Lebens- und Konsumniveau sank „auf ein kaum vorstellbares Minimum“, wirtschaftlich war das Land um acht bis zehn Jahre in seiner Entwicklung zurückgeworfen.¹⁵⁴

Zudem bemühte sich eine standardisierte Geschichtsschreibung, die mit zunehmender Distanz die Kriegsjahre immer stärker verklärte und in Stereotypenbildung verfiel, die identitätsstiftende Funktion des Krieges über Jahrzehnte zu bewahren. Die permanent betriebene Praxis der „Beschönigung“ („priukrašivanie“) ließ die sowjetische Geschichtswissenschaft alles aus den Darstellungen entfernen, was einen Schatten auf die Sowjetvergangenheit hätte werfen können: Die Fehler der Moskauer Führung zu Beginn des Krieges wurden tabuisiert, der Kampf der Roten Armee heroisch stilisiert. Volk, Armee und Führung schienen als „monolithisches Ganzes“ agiert zu haben, was die Überlegenheit der sozialistischen Sowjetunion zum Ausdruck brachte. Verschwiegen wurden neben dem Hitler-Stalin-Pakt, die Stalinschen Repressionen gegen die Armeeführung von 1937 und die demzufolge eingetretene Schwächung der Streitkräfte, das Schicksal der nach dem Krieg „repatriierten“ Kriegsgefangenen sowie die wahre Zahl der Opfer in Armee und Zivilbevölkerung.¹⁵⁵

153 Vgl. Bonwetsch, B.: Der „Große Vaterländische Krieg“. Vom deutschen Einfall bis zum sowjetischen Sieg (1941–1945). In: Schramm, G. (Hg.): Handbuch der Geschichte Rußlands. Stuttgart 1992, S. 909–1008, hier: 911.

154 Vgl. ebda.

155 Während des Stalinismus wurde mit Ausnahme der Äußerungen Stalins, die unter dem Titel „Über den Großen Vaterländischen Krieg der Sowjetunion“ erschienen, kaum etwas über den Zweiten Weltkrieg veröffentlicht. Dies änderte sich erst unter Chruščev, als die Kriegsgeschichte ein integraler Bestandteil der Entstalinisierung wurde. Auf Beschluß des Zentralkomitees der KPdSU vom 17. September 1957 wurde eine sechsbändige „Geschichte des Großen Vaterländischen Krieges“ in Angriff genommen. Die Ausgabe „Istorija Velikoj Otečestvennoj vojny Sovetskogo Sojuza 1941–1945“ erschien in Moskau 1960–1965, die deutsche Übersetzung in Berlin 1962–1968. Nach Chruščevs Absetzung verfiel die sowjetische Historiographie des Zweiten Weltkrieges in starke Schönfärberei: Als Höhepunkt einer unwahrhaftigen Geschichtsschreibung gilt die unter Brežnev beschlossene zwölfbändige „Istorija vtoroj mirovoj vojny 1939–1945“, Moskau 1973–1982, (deutsch: „Geschichte des Zweiten Weltkrieges“, Berlin 1975–1985. Auf Beschluß des Politbüros vom 13.8.1987 sollte die Rückkehr zur Wahrhaftigkeit mit einer neuen zehnbändigen „Geschichte des Großen

Mythologisierenden Darstellungen historischer Kriegereignisse kam im sowjetischen Kino seit Mitte der 30er Jahre eine entscheidende Bedeutung zu, als das Regime immer größere Aufmerksamkeit auf die Wiederentdeckung des Patriotismus durch traditionelle und nicht-marxistische Appelle legte.¹⁵⁶ Filme zeigten Helden wie „Alexander Newski“ (Aleksandr Nevskij, 1938; Regie: Sergej Eisenstein), „Peter I.“ (Petr Pervyj, 1937–38; Regie: Vladimir Petrov) und „Marschall Suworow“ (Maršal Suworov, 1940; Regie: Vsevolod Pudovkin/ Michail Doller). 61 der zwischen 1933 und 1940 gedrehten 308 Filme thematisierten Revolution und Bürgerkrieg, darunter so bekannte Streifen wie das rote Bürgerkriegsepos „Tschapajew“ (Čapaev, 1934; Regie: Georgij und Sergej Vasil'ev).¹⁵⁷ Durch die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges sollte das Kriegsfilmgenre im sowjetischen Kino nun um einen weiteren, tragischen Aspekt bereichert werden.

Vaterländischen Krieges des sowjetischen Volkes“ geleistet werden. Der Umbruch in den traditionellen militärgeschichtlichen Institutionen sowie der Zusammenbruch der Sowjetunion haben verhindert, daß das Werk wie ursprünglich geplant zum 50. Jahrestag des Sieges über das nationalsozialistische Deutschland erscheinen konnte. Vgl. Bonwetsch, B.: „Ich habe an einem völlig anderen Krieg teilgenommen“: Die Erinnerung an den „Großen Vaterländischen Krieg“ in der Sowjetunion. In: Berding, H./ Heller, K./ Speitkamp, W.: Krieg und Erinnerung. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen 2000, S. 145–168; ders.: Der „Große Vaterländische Krieg“ und seine Geschichte. In: Geyer, D. (Hg.): Die Umwertung der sowjetischen Geschichte. Göttingen 1991, S. 167–187.

- 156 Zum Begriff des „Sowjetpatriotismus“ s. Golzewski, F./ Pickhan, G.: Russischer Nationalismus. Die russische Idee im 19. und 20. Jahrhundert. Darstellung und Texte. Göttingen 1998, S. 66 ff.
- 157 Die Daten aus: Sovetskie chudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog. Moskau 1960–1968; zit. nach Peter Kenez: Soviet cinema in the age of Stalin, in: Taylor/Spring, Stalinism and Soviet Cinema, S. 34–68, hier: S. 56.

3.2. *Der Krieg als Miniatur – die „Kriegsfilmmagazine“*

Hitlers Aggression und der Einmarsch deutscher Truppen in die UdSSR überraschte die Sowjetmacht nicht nur militärisch und ökonomisch. Auch der Film mußte seine Produktions- und Distributionsformen, vor allem aber seine Themenpläne innerhalb kürzester Zeit umstrukturieren. Ebenso wie alle übrigen Gebiete des gesellschaftlichen Lebens traf ihn die neue Situation letztlich unvorbereitet. Unmittelbar nach dem deutschen Überfall veränderten die Studios die Szenarien von Spielfilmen, die bereits in Arbeit waren, indem sie Kriegsthemen hinzufügten. So mußte beispielsweise Julij Rajzmanns „Mašenka“ (Mašen'ka, 1942), der vor Ausbruch des Krieges gegen Hitlerdeutschland schon fast fertiggestellt war, neu gedreht werden. Der Film war ursprünglich als leichte Komödie konzipiert, die das glückliche Leben der Sowjetjugend darstellen sollte. In der neuen Version, die 1942 in die Kinos kam, gewinnt der Held sein Mädchen nur dadurch, indem er sich selbst zur Front meldet und dadurch seinen Mut beweist.¹⁵⁸ Insgesamt war für das Jahr 1941 die Produktion von 45 abendfüllenden Spielfilmen geplant, von denen jedoch lediglich Rajzmanns „Mašenka“ verwirklicht wurde.¹⁵⁹ Kurz vor dem 22. Juni hergestellte und schon im Verleih befindliche Filme wurden zurückgenommen, so auch Michail Romms „Traum“ (Mečta), in dem die Grausamkeit der polnischen Herrschaftsklasse dargestellt wurde – der Film wurde zwei Jahre lang zurückgehalten. Gewissermaßen als Ersatz kamen an deren Stelle Vorkriegsfilme wie „Peter der Erste“ (Petr Pervyj, 1937; R.: Vladimir Petrov) oder Dovženkos „Ščors“ immer wieder zur Aufführung. Von besonderer Bedeutung war in diesem Zusammenhang auch Eisensteins „Aleksander Newski“, der nach der Unterzeichnung des Molotov-Ribbentrop-Paktes aus dem Verkehr gezogen worden war.¹⁶⁰

Um ohne Zeitverlust den Kampf des Sowjetvolkes künstlerisch gestalten zu

158 RGASPI, f. 17, op. 125, d. 71, Bl. 9–4.

159 RGASPI, f. 17, op. 125, d. 71, Bl. 128–123, 112.

160 Vgl. Kenez, P.: Der sowjetische Film unter Stalin. In: Nowell-Smith, G. (Hg.): Geschichte des Internationalen Films. Stuttgart, Weimar 1998, S. 354–362.

können, wurden ab Juli 1941 eine Reihe von kurzen Propagandafilmen, die „Kriegsfilmmagazine“ (boevye kinosborniki) produziert. Diese standen offenbar in der Tradition der „agitki“, kurzer Agitationsfilme, die von den Bol'sheviki im Bürgerkrieg genutzt worden waren.¹⁶¹ Bereits zwei Tage nach Kriegsbeginn initiierte Bol'sakov ein Rundschreiben mit der Aufforderung, die Produktion kurzer „verteidigungs-patriotischer“ (oboronno-patriotičeskie) Filme sofort in Angriff zu nehmen und zu diesem Zweck geeignete Schriftsteller und Regisseure zu rekrutieren.¹⁶²

Das erste „Kriegsfilmmagazin“ kam am 2.8.1942 in die Kinos. Jedes „Magazin“ bestand aus zwei bis sechs Kurzfilmen. Sieben „Kurzfilmmagazine“ erschienen 1941 und fünf weitere 1942, das letzte im August, als diese Praxis aufgegeben wurde und aufgrund der verlagerten und neu organisierten Filmindustrie zur Produktion abendfüllender Spielfilme übergegangen werden konnte. Während die ersten „Kriegsfilmmagazine“ noch unmittelbar auf die Ereignisse reagierten und selten zu einer vertiefenden Darstellungsweise vorstoßen konnten, steigerte sich der Inhaltsreichtum von Folge zu Folge. Oft griffen die Regisseure auf bekannte und beliebte Filmhelden zurück, um sie in der neuen Situation handeln zu lassen, so z.B. den legendären Bürgerkriegshelden Čapaev, Strelka aus Grigorij Aleksandrovs Komödie „Volga-Volga“, komische Helden wie Schwejk oder auch Eisensteins „Alexander Newski“. Oft bestanden die „Kriegsfilmmagazine“ nur aus kurzen Skizzen oder satirischen Miniaturen.¹⁶³ So produzierten Georgij Kozincev und Leo Arnštam eine Art Karikatur in bewegten Bildern, den „Zwischenfall auf dem Telegraphenamt“ (Slučaj na telegrafe, 1941):¹⁶⁴ Man sieht ein Gebäude, in dem ein Mädchen Telegramme annimmt, vor ihr eine Schlange von durchschnittlichen Sowjetbürgern. Plötzlich erscheint in der Schlange eine unerwartete Figur im Gehrock und mit einem Dreispitz – Napoleon. Dieser reicht dem Mädchen den Text eines Telegramms: „An Hitler: Habe es versucht – kann Ihnen nur abraten.“

161 Kenez, *Cinema and Soviet Society*, S. 194.

162 RGALI, f. 17, op. 125, d. 71, Bl. 211/210.

163 Vgl. Engel, Ch. (Hg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart, Weimar 1999, S. 87/88; Kenez, *Cinema and Soviet Society*, S. 192 ff.; Shdan, W. N. (Hg.): *Der sowjetische Film. Band 1 – Von den Anfängen bis 1945*. Berlin (Ost) 1974, S. 324 ff.

164 *Sovetskie chudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog*, Bd. 2, Moskau 1961, S. 256.

Das politische Plakat¹⁶⁵, die Karikatur beeinflussten die künstlerische Diktion der meisten "Kriegsfilmmagazine", die dramaturgischen Einfälle waren eher arm und von kurzer Reichweite. Auch waren ihnen der Zeitdruck und die „low-budget-Bedingungen“, unter denen sie entstanden, deutlich anzusehen.

165 Zur sowjetischen Plakatkunst s. Bonnell, V. E.: *Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin*. Berkeley 1997.

3.3. *Die ersten Kriegsspielfilme – Partisanen und „Volksrächer“*

Im Oktober 1941 standen die deutschen Panzer 90 km vor Moskau, entlang der Verkehrsachsen, die ins Herz der Sowjetunion führten. Die Hauptstadt wurde zur Frontzone erklärt, der Belagerungszustand und das Standrecht waren ausgerufen.¹⁶⁶ Aufgrund der intensiven Bombardierung der Hauptstadt wurde auch die Arbeit in den Mosfil'm-Studios erheblich erschwert. Am 14. Oktober veröffentlichte das sowjetische Nachrichtenbüro eine folgenschwere Meldung: Der Rat der Volkskommissare hatte entschieden, den größten Teil der Produktion aus Moskau zu evakuieren. Die gesamte technische Ausrüstung, über die das größte Studio des Landes verfügte, mußte demontiert und zum Transport vorbereitet werden: Kopiermaschinen, Entwickler, Aufnahmegeräte, die gesamte Ausrüstung des Tonstudios und vieler anderer Abteilungen sollten ins kasachische Alma-Ata gebracht werden, wo Mosfil'm und Lenfil'm zu einem neuen Studio vereinigt wurden. Das Studio Sojuzdetfil'm wurde in Stalinabad (Tadžikistan) untergebracht, das Studio Odessa zog nach Taškent und das Kiever Studio nach Ašchabad.¹⁶⁷ Trotz schwierigster Bedingungen produzierten die sowjetischen Studios zwischen 1942 und 1945 insgesamt 70 abendfüllende Filme, von denen 49 in der Gegenwart spielten.¹⁶⁸ Die übrigen Produktionen bilden eine sehr differenzierte Gruppe, die sowohl Historienstreifen, Verfilmungen von Klassikern aus dem 19. Jahrhundert als auch Spielfilme umfaßt, die der Geschichte und Folklore nationaler Minderheiten gewidmet waren.

Im Jahre 1942 endete die Periode der „Übergangsfilme“ mit der Herstellung

-
- 166 Zur inneren Situation der Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg vgl. Barber, J./ Harrison, M.: *The Soviet Home Front, 1941–1945: A Social and Economic History of the USSR in World War II*. London 1991; zur deutschen Besatzungspolitik vgl. Bartov, O.: *The Eastern Front, 1941–45: German Troops and the Barbarisation of Warfare*. New York 1986; Dallin, A.: *German Rule in Russia, 1941–1945: A Study in Occupation Policies*. Boulder/Colorado 1981; Overy, R.: *Russia's War: A History of the Soviet War Effort, 1941–45*. New York 1998.
- 167 Zur Mobilisierung der Filmindustrie im Zweiten Weltkrieg s. Kenez, *Cinema and Soviet Society*, S. 192–195.
- 168 Nicht beachtet wurden Kinderfilme und wissenschaftliche Dokumentationen; Angaben nach Kenez, S. 195.

der letzten im Plan vorgesehenen „Kriegsfilmmagazine“. Es galt nun, so schnell wie möglich abendfüllende Spielfilme zu produzieren. Die Premiere des ersten Kriegsspielfilms fand am 30. November 1942 statt: „Der Sekretär des Rayonkomitees“ (Sekretar' raikoma) von Ivan Pyr'ev.¹⁶⁹ Held des Films ist der Parteifunktionär Stepan Kočet (V. Vanin), der die Evakuierung der Stadt vor dem Einmarsch der deutschen Truppen organisiert und die Vernichtung wertvoller Objekte anordnet, damit diese nicht in die Hände des Feindes fallen. Anschließend begibt er sich in die Illegalität, um die Operationen einer Partisanengruppe zu leiten. Im Drehbuch von Jossif Prut verflochten sich zwei Handlungslinien: Kočets illegale Aktion und der Versuch, einen durch die Nazis in das Partisanenlager geschleusten Spion zu überführen. Wie nicht anders zu erwarten, wird der deutsche Agent erkannt, und Kočet geht auch aus den schwierigsten Situationen unversehrt als Sieger hervor.

Der auf Zelluloid gebannte Partisanenmythos erlebte im folgenden Jahr seine Bereicherung durch das Motiv des „Volksrächers“: „Sie verteidigt die Heimat“ (Ona zaščiščaet rodinu) von Fridrich Ermler¹⁷⁰ stieß bei einem Teil der sowjetischen Filmschaffenden auf Kritik: So verletze der Film die Gebote des Sozialistischen Realismus, weil er die Grausamkeiten des Feindes gegen die Bevölkerung in den besetzten Gebieten zu offen zeige.¹⁷¹ Menschliches Leiden war im sowjetischen Kino der 30er Jahre nicht vorgekommen. Plötzlich tauchte im Repertoire des Sozialistischen Realismus ein vollkommen neues Moment auf: das Moment der Grausamkeit. Fröhlich war das Vorkriegsleben von Praskovja Lukjanova (V. Mareckaja) – einer emanzipierten Traktoristin, geliebten Frau und glücklichen Mutter. An einem einzigen Tag, als die deutschen Okkupanten ihr Dorf überfallen, verliert sie alles: der Mann stirbt in ihren Armen, und vor ihren Augen wird der dreijährige Sohn von Panzerketten zermalmt. Innerhalb weniger Stunden verwandelt sich die zarte, junge Frau in eine grauhaarige, verhärmte Alte. Rache wird zu ihrem einzigen Lebensinhalt. Sie wird zum gnadenlosen Partisanenkom-

169 Pisarevskij, 100 Fil'mov sovetskogo kino, S. 134/135.

170 Zur Person Ermlers vgl. Youngblood, D. J.: *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge 1992, Kapitel 8.

171 Zu Entstehung und Rezeption des Films s. Bulgakova/ Hochmuth, *Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen*, S. 196 ff.

mandeur, zum „Genossen P.“. Als die Partisanen einen deutschen Trupp überfallen und sie dabei den Mörder ihres Kindes entdeckt, besteigt Praskovja den Panzer – wie ehemals ihren Traktor – und überfährt ihn. Bei ihrem Zug durch die Dörfer wird sie von den Faschisten gefaßt und soll schließlich selbst erhängt werden. In letzter Sekunde erscheint jedoch eine Übermacht an Partisanen, die ihre Anführerin befreien und die Okkupanten aus dem besetzten Dorf vertreiben. Künstlerisch gesehen war der Film nicht sonderlich anspruchsvoll, die Hauptdarstellerin nur mit wenigen individuellen Charakteristika ausgestattet, was auch die zeitgenössische Kritik bemängelte. In einer internen Einschätzung der Abteilung Propaganda und Agitation beim ZK der KPdSU heißt es:¹⁷²

„Die Autoren kamen ihrer Aufgabe nach, das heroische Bild einer Partisanen-Rächerin zu zeichnen. Ihnen ist es gelungen, sowjetische Menschen darzustellen, die mit allen Kräften ihrer Seele die deutschen Unterdrücker hassen. Gleichzeitig sind in dem Film eine ganze Reihe Szenen enthalten, die die Tätigkeiten der Partisanenbewegung vereinfachend und allzu einseitig schildern.

Die Hauptheldin des Films, Praskov'ja Ivanovna, im Sinne der Autoren eine fortschrittliche sowjetische Frau, erscheint über den ganzen Film hinweg als eine trauernde Mutter, die ihr Kind und ihren Ehemann verloren hat. Beim Zuschauer wird dadurch eher ein Gefühl des Mitleids hervorgerufen als die Vorstellung von einer klassenbewußten Kämpferin, die die Unabhängigkeit und Freiheit ihrer Heimat verteidigt. Auch vermag es der Regisseur nicht ausreichend plausibel zu begründen, warum gerade Praskov'ja die Anführerin einer Partisanenabteilung wird.

Eine der Szenen des Films sind in ihrer Aussage unwahrscheinlich. So beispielsweise der Flirt zweier junger Menschen während der Ausführung eines be-

172 Zit. nach RGASPI, f. 17, op. 125, d. 213, Bl. 13/12. In einem Schreiben Bol'šakovs an Molotov vom 29.10.1943 wird die Zahl der bis zu diesem Zeitpunkt seit Kriegseinbruch produzierten Spielfilme auf 35 beziffert, davon 15 „Kriegsfilmmagazine“, deren Beliebtheit beim Publikum nach Aussage des Ministers für Filmwesen stark schwanke. Besonderer Popularität erfreuten sich die Filme „Mašenka“, „Georgij Saakadze“ (...) sowie „Oborona Caricyna“ (...). Friedrich Ermlers „Sie verteidigt die Heimat“ rangierte nach Aussage Bol'šakovs auf der Liste der „Publikumsliebblinge“ lediglich auf Platz 10. Vgl. RGASPI, f. 17, op. 125, d. 213, Bl. 81–76.

deutenden Sabotageaktes; die Hochzeit im Waldlager der Partisanen; der schwülstige Charakter eines Monologs der Praskov'ja Ivanovna aus Anlaß falscher Gerüchte um die Einnahme Moskaus. [...]

Die Deutschen werden in dem Film als ein Häuflein von Einfaltspinseln und bewaffneten Dummköpfen dargestellt, der von den Partisanen mit äußerster Leichtigkeit zerschlagen wird. Aus dem Film wird die schwierige Situation des Kampfes der Partisanen mit den Deutschen nicht ersichtlich.“

Besonders in den ersten sowjetischen Spielfilmen zur Kriegsthematik wurden die Deutschen nicht nur bestialisch brutal, sondern auch als dumm und feige dargestellt. Die Darstellung „anständiger“ Deutscher war unerwünscht. Im Jahre 1942 produzierte Pudovkin für die „Kriegsfilmmagazine“ einen Film mit dem Titel „Die Mörder machen sich auf den Weg“ (Ubijcy vychodjat na dorogu), der auf Szenen aus Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ basierte und versuchte, deutsche Opfer des Faschismus und die Furcht „gewöhnlicher“ Deutscher vor dem nationalsozialistischen Regime zu zeigen. Der Film durfte jedoch nicht aufgeführt werden.¹⁷³

Noch deutlicher wurde das Leid in einem komplexeren und erfolgreicheren Film gezeigt, der im Jahre 1944 in die Kinos kam: „Regenbogen“ (Raduga) von Mark Donskoj.¹⁷⁴ Im Produktionsplan für 1943 wurde der Film wie folgt angekündigt:¹⁷⁵

„Ein Film über die sowjetischen Menschen, die auf dem zeitweise von den Deutschen okkupierten Territorium verblieben sind, über den erhabenen Geist und den Patriotismus sowjetischer Menschen, über ihre Tapferkeit und ihre Freiheitsliebe, über die Kraft ihrer Auflehnung gegen die faschistischen Unterdrücker.“

173 Bulgakova, O.: Die Mörder machen sich auf den Weg / Ubijcy vychodjat na dorogu. Ein Film in der Tradition russischer Kriegsalmanache, in: Bulgakova/ Hochmuth, Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen, S. 13–15; zur Rhetorik der sowjetischen Kriegspropaganda vgl. Barber/Harrison, Soviet Home Front, S. 68–72.

174 Bulgakova/ Hochmuth, Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen, S. 21 ff.; Kenez, Cinema and Soviet Society, S. 198 ff.

Selbstverständlich war die Herstellung und Vorführung von Spielfilmen unter Kriegsbedingungen mit sehr großen Schwierigkeiten verbunden, da es mit erheblichen Problemen verbunden war, Filme im entfernten Zentralasien zu drehen. Dies war auch bei Mark Donskojs „Regenbogen“ der Fall. Der Film, dessen Handlung in der winterlichen Ukraine angesiedelt ist, wurde im Sommer 1943 bei Temperaturen von mehr als 40 °C in der turkmenischen Wüste gedreht, der „Schnee“ wurde aus Baumwolle, Salz und Mottenkugeln hergestellt, und die Schauspieler mußten ihre Rollen bei unerträglicher Hitze in schweren Mänteln spielen.

Der Regisseur griff bei der Umsetzung der literarischen Vorlage wiederholt auf Motive aus dem Evangelium zurück, wodurch der Kriegsalltag in diesem Film eine symbolische Überhöhung erfährt: Das ukrainische Dorf Novo Lebedivka ist von den Deutschen besetzt. Es sind nur Frauen, Kinder und ein paar Alte geblieben, die von den Deutschen um so mehr terrorisiert werden – das tragische Mysterium einer dem Volk auferlegten Prüfung. Als die schwangere Partisanin Olena Kostjuk (N. Užvij) in das Dorf zurückkehrt, wird sie von Haplik, dem Dorfältesten, an die Besatzer ausgeliefert. Sie bringt den Sohn in einer eisig kalten Scheune zur Welt und muß am nächsten Tag beim Verhör zusehen, wie der deutsche Kommandant den Säugling erschießt, weil sie die Aussage verweigert. Auch ein anderes Kind wird getötet, weil es versucht, der Gefangenen Essen zu bringen. Der Tod dieses Kindes weist in Motiven und Bildkomposition überdeutliche Parallelen zu Christi Leidensweg auf: Das mit dem Kopf im Stacheldraht hängende Kind macht das Motiv der Dornenkrone unübersehbar, das Begräbnis erinnert in der Aufstellung der beteiligten Frauenfiguren an die Beweinung Christi. Bei einem weiteren Verhör wird Olena gefoltert und schließlich erschossen. Doch weder Mißhandlungen noch Tod können die Bevölkerung des Dorfes einschüchtern und den Haß auf die grausamen Okkupanten brechen. Eine Abteilung der Roten Armee überfällt gemeinsam mit den Partisanen die Faschisten und befreit das Dorf.

„Regenbogen“ wurde als Verfilmung der gleichnamigen Erzählung der pol-

nisch-ukrainischen Schriftstellerin Vanda Vasilevskaja während der Evakuierung des Kiewer Studios in Ašchabad gedreht und erhielt als erster sowjetischer Film einen Oscar. Zudem bekundeten namhafte Vertreter des italienischen Neorealismus den Einfluß dieses Films auf ihre Werke.¹⁷⁶

Zu einer Hymne auf Aufopferung und Todesmut geriet „Zoja“ (Zoja, 1944) von Leo Arnštam. Die im Kinderfilmstudio Sojuzdetfil'm gedrehte Produktion widmet sich dem Leben der 18jährigen Komsomolzin Zoja Kosmodem'janskaja, die als Spionin von den Besatzern hingerichtet wurde. Auffällig ist, daß es gerade die Frauengestalten waren, die als Vertreterinnen der großen „Mutter Heimat“ in Kriegsfilmern „das Leid und die Unbesiegbarekeit, die Grausamkeit und Großherzigkeit des sowjetischen Volkes verkörperten“¹⁷⁷. Die Frauendarstellungen in den sowjetischen Filmproduktionen des Zweiten Weltkriegs können somit als eine Widerspiegelung der veränderten Zuschreibung für die Rolle der Frau in der Gesellschaft interpretiert werden. Nach Einbruch des Krieges änderte sich das filmische Ideal der mütterlichen, femininen Frau der späten 30er Jahre hin zu der starken, heroischen Frau, die auch als Partisanin unerhörten physischen und psychischen Qualen standzuhalten vermochte.¹⁷⁸

Zudem zeigen die drei skizzierten Filme eine interessante Entwicklung auf: Während die Heldin in „Sie verteidigt die Heimat“ (1942) am Ende des Films von den heraneilenden Partisanen befreit wird, muß sie in „Regenbogen“ (Anfang

176 Vgl. Bollag, B.: From the Avant-Garde to Socialist Realism: Some Reflections on the Signifying Procedures in Eisenstein's *Stachka* and Donskoi's *Raduga*". In: Günther, H. (Hg.): *The Culture of the Stalin Period*. London 1991, S. 251–265; Engel, *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, S. 94/95; Pisarevskij, 100 *Fil'mov sovetskogo kino*, S. 140/141; Shdan, *Der sowjetische Film*, S. 329 ff.; zur zeitgenössischen Rezeption in der Sowjetunion vgl. *Literatura i iskusstvo*, 29.1.1944, S. 3.

177 Jurenev, R.: *Kratkaja istorija sovremennogo kino*. Moskau 1979, S. 132; vgl. auch Sartorti, R.: *On the Making of Heroes, Heroines and Saints*. In: Stites, R.: *Culture and Entertainment in Wartime Russia*. Bloomington/Indiana 1995, S. 182–186, 188–190.

178 Vgl. Cottam, K. J.: *Women in War and Resistance: Selected Biographies of Soviet Women Soldiers*. Nepean/Ontario 1998, S. 278–395; Erickson, J.: *Soviet Women at War*. In: Garrard, J./ Garrard, C. (Hg.): *World War 2 and the Soviet People*. London 1993, S. 50–76; Smith, G. M.: *The impact of World War II on women, family life, and mores in Moscow, 1941–1945*. Ann Arbor 1990, S. 129 ff.; zum Frauenbild im sowjetischen Film vgl. auch Franke, L.: *Die Frau mit den vielen Gesichtern – Frauenbilder im sowjetischen Film*. In: Soden, K. von (Hg.): *Lust und Last – Sowjetische Frauen von Alexandra Kollontai bis heute*. Berlin 1990, S. 96–102; Navailh, F.: *The Image of Women in Contemporary Soviet Cinema*. In: Lawton, A. (Hg.): *The Red Screen – Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London 1992, S. 211–230.

1944) noch vor der Befreiung des Dorfes einen grausamen Tod erleiden. „Zoja“ (Ende 1944) widmet sich dagegen uneingeschränkt einer Glorifizierung des Märtyrertodes. Dieses Phänomen läßt sich wohl dahingehend interpretieren, daß dem sowjetischen Publikum ein Jahr nach Kriegsausbruch die wenig optimistisch stimmende Exekution der Heldin noch nicht zugemutet werden konnte, während im Verlauf des Jahres 1944 die Siegesgewißheit unter der Bevölkerung immer mehr zunahm und den Regisseuren die filmische Postulation einer herannahenden Rettung nicht mehr zwingend notwendig erscheinen mußte.¹⁷⁹

179 Kenez, *Cinema and Soviet Society*, S. 198/199.

3.4. *Helden der Front – Helden des Publikums*

Die Erlebnisse einzelner Frontsoldaten waren das zentrale Thema einer außerordentlich großen Anzahl von Filmen. Der einflußreichste dieser Art war wahrscheinlich der hauptsächlich in militärischen Hauptquartieren spielende Film „Die Front“ (Front, 1943) der Gebrüder Vasil'ev, in dem die ältere Generation sowjetischer Kommandanten einer jüngeren gegenübergestellt wird. Selbstverständlich wird im Film Partei für die junge, unkonventionelle und kühne Seite ergriffen.¹⁸⁰ Andere Produktionen zur Frontthematik zeigten, daß auch zu Kriegszeiten jene Genres am erfolgreichsten waren, die der Volkskunst nahestanden, wie z.B. die Komödie. Der von Mark Bernes verkörperte Held in dem Film „Zwei Kämpfer“ (Dva bojca, 1943) von Leonid Lukov ist als komische Figur unsterblich. In diesem Film erklingt auch erstmals die später sehr populäre Romanze „Temnaja noč“ (Dunkle Nacht) des Komponisten Bogoslovskij.¹⁸¹ Insgesamt gab es überraschend wenig Filme, die sich mit dem Geschehen an der Front beschäftigten. Es herrschte wohl kein Verlangen danach, Kämpfe zu romantisieren, solange diese noch nicht gewonnen waren.

Der sowjetische Sieg bei Stalingrad eröffnete jedoch ein neues Kapitel in der Geschichte des Zweiten Weltkrieges. Die Losung von der Verteidigung wurde durch den Appell zum Angriff ersetzt. Nun hatte die Kinematographie neue Aufgaben zu erfüllen: Die offiziellen Stellen erwarteten wie das Publikum Filme, die vom Geist der Offensive erfüllt waren. Diese Hoffnungen erwiesen sich zunächst als trügerisch, zog man nicht die Produktionszeit eines Filmes in Betracht: Als die Armeen der Ukrainischen und Belorussischen Front siegreich voranschritten, als der Ring der Leningrader Blockade gesprengt wurde, erinnerten die sowjetischen Filmschaffenden an die dunklen Tage des Kriegsbeginns und thematisierten die Widerstandsbewegung in den besetzten Gebieten. Auch der „Regenbogen“ erzählte vom gestrigen Tag, während das Publikum das sehen wollte, was der morgige bringen würde.

180 Sovetskie chudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog. Vol. 2. Moskau 1961, S. 324.; Kenez, Cinema and Soviet Society, S. 196, 205.

Als Reaktion auf dieses Dilemma kann der 1944 unter der Regie von Ivan Pyr'ev produzierte Film „Um sechs Uhr abends nach Kriegsende“ (V šest' časov večera posle vojny) gewertet werden. Das Interessanteste an diesem Musik-Melodram, das noch zu Kriegszeiten ein Kassenschlager wurde, ist der Schluß: Der Krieg geht seinem Ende entgegen, aber er ist noch nicht vorbei und keiner weiß, wie lange er dauern wird. Und dennoch zeigt Pyr'ev den Tag des Sieges auf der Leinwand. Er zeigt selbstverständlich nicht, in welchem Jahr dieser sein wird, aber er zeigt, wie sich die Helden, die sich für sechs Uhr abends nach dem Krieg verabredet hatten, tatsächlich wiedersehen. Der Drehbuchautor Viktor Gusev hatte ursprünglich das Wiedersehen nur in der Vorstellung des sterbenden Helden angelegt. Pyr'ev ahnte indessen, daß „tote Helden“ am Ende des Jahres 1944 weder bei den offiziellen Stellen noch beim Publikum gefragt waren. Die Idee Gusevs wurde erst mehr als zehn Jahre später in dem Film „Die Kraniche ziehen“ (Letjat žuravli, 1957) von Michail Kalatozov realisiert.¹⁸²

181 Pisarevskij, 100 Fil'mov sovetskogo kino, S. 136/137.

182 Engel, Geschichte des sowjetischen und russischen Films, S. 89.

3.5. Die trügerischen Hoffnungen des Sieges

Der Sieg über Deutschland führte in der Sowjetunion zu keiner Liberalisierung der Diktatur, wie sie in der sowjetischen Bevölkerung ersehnt worden war.¹⁸³ Die Ausweitung des Gulag erreichte vielmehr in diesen Jahren ihren Höhepunkt. Fast unterschiedslos richtete sich die Repression nicht nur gegen die vermeintlichen Kollaborateure, sondern auch gegen die militärischen Sieger.¹⁸⁴ Vor dem Hintergrund einer äußerst prekären sozialen Lage war spätestens seit Sommer 1946 eine neue politische und kulturelle „Eiszeit“ angebrochen, eine „erste allgemeine ideologische Säuberung nach dem Krieg“¹⁸⁵. Unter der Führung des ZK-Sekretärs Andrej Ždanov (Ždanovščina) wurde die partielle Liberalisierung, die Krieg und unmittelbare Nachkriegszeit mit sich gebracht hatten, wieder rückgängig gemacht.¹⁸⁶ Die sowjetische Propaganda reproduzierte die Bilder der dreißiger Jahre; zu den Stachanowarbeitern und Aktivisten traten nun allerdings die Helden des „Großen Vaterländischen Krieges“ und der Mythos des Sieges über den Faschismus.¹⁸⁷

Das Ende des Kriegs führte somit auch nicht zu einer größeren Freiheit für die Filmschaffenden. Im Gegenteil: Die unberechenbaren Forderungen der Behörden und ihre ständigen Interventionen wurden so belastend, daß die Filmindustrie darüber fast zugrunde ging. In der schlimmsten Periode dieser Jahre – die oft als „Film-Hungerjahre“ bezeichnet wurden – produzierten die sowjetischen Studios weniger als zehn Filme jährlich, und einige der produzierten Filme, wie beispielsweise Eisensteins „Ivan der Schreckliche, 2. Teil“ (Ivan Groznyj II,

183 Vgl. dazu den ersten Entwurf für eine Sozialgeschichte der sowjetischen Nachkriegszeit von Elena Zubkova: *Russia after the War. Hopes, Illusions and Disappointments*. New York, London 1998, S. 101–109.

184 Zur „Kehrseite des Sieges“ s. Werth, N.: *Ein Staat gegen sein Volk. Gewalt, Unterdrückung und Terror in der Sowjetunion*, in: Courtois, S. u.a. (Hg.): *Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror*. München 1998, S. 240–267.

185 Koenen, K.: *Utopie der Säuberungen. Was war der Kommunismus?* Berlin 1998, S.354.

186 Zur „Zdanovščina“ s. Hildermeier, M.: *Geschichte der Sowjetunion. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates*. München 1998, S. 716–729.

187 Zur Mythenbildung um den „Großen Vaterländischen Krieg“ s. Arnold, S. R.: *Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis: Kriegserinnerung und Geschichtsbild im totalitären Staat*. Bochum 1998; Tumarkin, N.: *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. New York 1994.

1943-1946) wurden erst nach Stalins Tod öffentlich aufgeführt. Die Ateliers lagen brach, und junge Regisseure hatten keine Möglichkeit, ihr Talent zu entwickeln. Notgedrungen mußten die Kinos Filme aus der Vor- und Nachkriegszeit wieder-aufführen. Dabei handelte es sich nicht nur um sowjetische Produktionen, sondern auch um sogenannte „Beutefilme“, die die Rote Armee aus dem besiegten Deutschland „importiert“ hatte. Zwischen 1947 und 1949 gelangten etwa 50 dieser Filme in sowjetischen Kinos zur Aufführung – teilweise mit sehr großem Erfolg, obwohl sie niemals öffentlich rezensiert wurden.

Kurz vor Stalins Tod kam allerdings selbst in den Kreisen der höchsten Parteiführung Kritik am Kurs steriler Filmpolitik auf:¹⁸⁸

„An Stelle lebendiger Menschen sieht der Zuschauer oft nur schematische Figuren auf der Leinwand, die kein inneres Leben besitzen. Die Dialoge gewisser Filme zeichnen sich durch ihre Trockenheit, ihre Monotonie und durch ihr standardisiertes Vokabular aus.“

Auf dem XIX. Parteitag der KPdSU (Oktober 1952) widmete Georgij Malenkov einen Teil seiner Rede aktuellen Problemen der sowjetischen Kultur. Unter anderem forderte er, daß mehr Filme produziert werden sollten und widerrief indirekt den bis dahin gültigen Kurs der Führung, der darin bestand, nur „Meisterwerke“ in die Kinos zu bringen:¹⁸⁹

„Wenige Filme zu machen erwies sich keinesfalls als leichter als viele zu machen. Die Vorstellung, daß wir unsere Aufmerksamkeit nur auf wenige Arbeiten konzentrieren müssen – als ob es dadurch möglich wäre, nur exzellente Qualität zu produzieren – erwies sich als utopisch.“

Die sinkenden Produktionszahlen sowie die mangelnde Originalität sowjetischer

188 Vgl. Leitartikel von 1951 in *Sovetskoe Isskustvo*, zit nach: Gregor, U; Patalas, E.: *Geschichte des Films*. Bd. 2, S. 424f.

189 Vgl. Kenez, P.: *Der sowjetische Film unter Stalin*. In: Nowell-Smith, G. (Hg.): *Geschichte des Internationalen Films*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 354–362, hier: S. 362.

Spielfilme dieser Jahre zog unweigerlich auch ein sinkendes Interesse ausländischer Vertriebsfirmen nach sich. Während im Jahre 1951 noch insgesamt neunzehn ausländische Delegationen – davon immerhin elf aus dem westlichen Ausland – in Moskau empfangen wurden, beschränkte sich deren Anzahl im Jahre 1952 auf neun. Der einzige westliche Staat, der in diesem Jahr eine Ankaufsdelegation nach Moskau entsandte, war Belgien.¹⁹⁰

Bezüglich der künstlerischen Verarbeitung der Ereignisse des „Großen Vaterländischen Krieges“ konzentrierte sich die sowjetische Filmindustrie unmittelbar nach Kriegsende insbesondere auf die Verfilmung „realer“ Heldenbiographien, wie auf die des sowjetischen Agenten Nikolaj Kuznecov, die in Boris Barnets „Die Heldentat des Aufklärers“ (Podvig Razvedčika, 1947) in der konventionellen Filmästhetik der Kriegsjahre verfilmt wurde. Dieser Abenteuerfilm, dessen konstruierte Handlung jeglicher Alltagslogik widerspricht, sollte dem Publikum die Durchhalteparolen der Kriegsjahre auch nach dem Sieg über Deutschland weiter in Erinnerung halten. Er wurde zu einem Klassiker seines Genres und sicherte die Popularität des Hauptdarstellers Pavel Kadočnikov.¹⁹¹

Ein Jahr später schuf Aleksandr Stolper im Rückgriff auf den bereits vor dem Krieg überaus populären Flieger-Mythos¹⁹² einen Fliegerfilm mit dem Titel „Der wahre Mensch“ (Povest' o nastojaščem človeke, 1948). Bei dieser Verfilmung des sozialistisch-realistischen Romanklassikers von Boris Polevoj handelt es sich um die Geschichte des Piloten Aleksej Mares'ev, der bei einem Absturz beide Beine verlor, durch seine enorme Willenskraft und mit Hilfe von Prothesen jedoch wieder fliegen lernte.

190 Vgl. GARF, f. 5446, op. 81b, d. 7389; op. 86a, d. 8504.

191 Engel, Geschichte des sowjetischen und russischen Films, S. 96, 337.

192 So etwa „Flieger“ (Letčiki, 1935) von Jurij Rajzman oder „Valeri Tschkalow“ (Valerij Čkalov, 1941) von Michail Kalatozov.

3.6. *Der Krieg im Generalstab – „Die Stalingrader Schlacht“ (1949)*

3.6.1. *Entstehungskontext des Films*

In der Sowjetunion waren es hauptsächlich fünf Attribute, die Stalin in der Propaganda zugeordnet wurden: sein enges Verhältnis zu Lenin; die gemeinsame Führerschaft in der Oktoberrevolution; seine Rolle beim erfolgreichen Aufbau des Sozialismus in der UdSSR („Stalinsche Fünfjahrespläne“); seine politischen und wissenschaftlichen Schriften („Fragen des Leninismus“) und sein enges, paternalistisches Verhältnis zum „Volk“. ¹⁹³ Seit dem Krieg war das Bild Stalins als genialer und siegreicher Feldherr – man hatte ihm nach dem Sieg den Titel „Generallissimus“ verliehen – hinzugekommen. In der sowjetischen Öffentlichkeit wurden diese Bilder von Stalin unablässig verbreitet. ¹⁹⁴ Unzählige Filme trugen zur Glorifizierung des „Großen Führers“ bei: „Der Schwur“ (Kljatva, 1946) von Michail Čiaureli, „Der dritte Schlag“ (Tretij udar, 1948) von Igor' Savčenko, „Die Stalingrader Schlacht“ von Vladimir Petrov (Stalingradskaja Bitva, 1949) – sie alle sind den Heldentaten des Kriegsherrn Stalin gewidmet. ¹⁹⁵ Der Produktionsplan sah damals vor, 20 Filme über die 20 Heldentaten Stalins zu drehen. Das Projekt wurde jedoch nie verwirklicht. ¹⁹⁶

„Die Stalingrader Schlacht“ wird in der sowjetischen Literatur der Gattung des sogenannten „künstlerisch-dokumentarischen Spielfilms“ (chudožestvenno-dokumental'nyj fil'm) zugeordnet ¹⁹⁷ – Filmchroniken, deren zentrale Figur Stalin ist. Der durch seine Historienepen bekannte Regisseur Vladimir Petrov realisierte

193 Vgl. Davies, S.: *Popular Opinion in Stalin's Russia. Terror, Propaganda and Dissent 1934–1941*. Cambridge 1997, S. 148 f.;

194 Vgl. Tumarkin, *The Living and the Dead*, S. 77/78, 112 ff.

195 Zur Darstellung Stalins im sowjetischen Film s. Bulgakova, O.: *Der Mann mit der Pfeife oder Das Leben ist ein Traum. Studien zum Stalinbild im Film*. In: Loiperdinger, M./ Herz, R./ Pohlmann, U. (Hg.): *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*. München/Zürich 1995.

196 GARF, f. 5446, op. 87, d. 1332, Bl. 25–20, 19–6.

197 Vgl. Pisarevskij, *100 Fil'mov sovetskogo kino*, S. 22/23.

für Mos'film nach Savčenkos „Der dritte Schlag“ die zweite Produktion aus der Reihe dieser „künstlerisch-dokumentarischen Filme“ über die Schlachten des Zweiten Weltkriegs.

Die Dreharbeiten für dieses monumentale Schlachtenepos wurden von einem monumentalen materiellen Aufwand und aufgrund materieller Engpässe auch von Stalins persönlichen Interventionen begleitet: Im April 1948 kam es bei der Produktion des Films infolge materieller und technischer Engpässe zu ernsthaften Schwierigkeiten, was eine Intervention von höchster Stelle nach sich zog. Stalin persönlich erteilte dem Ministerium für Kinematographie die Weisung, der Arbeit an dem Film absolute Priorität vor anderen Projekten einzuräumen. An das Verteidigungsministerium erging der Befehl, die für die Dreharbeiten erforderlichen Einheiten und das Kriegsgerät unverzüglich zur Verfügung zu stellen: insgesamt 1700 sowjetischen Soldaten verschiedener Einheiten, 25 Panzer, davon 10 deutsche „Trophäen“, 50 Automobile, 37 Flugzeuge sowie 5 Fesselballons.¹⁹⁸ Die Gesamtmenge des für die einzelnen Schlachtenszenen der „Stalingrader Schlacht“ benötigten Treibstoffs belief sich auf insgesamt 490 Tonnen.¹⁹⁹ Ferner erging an das Innenministerium der Auftrag, im Raum Stalingrad 300 deutsche Kriegsgefangene zur Unterstützung der Dreharbeiten zu rekrutieren.²⁰⁰

Die beiden Folgen von „Die Stalingrader Schlacht“ kamen am 9.5.1949 bzw. 18.12.1949 in die Kinos. Die Rolle Stalins übernahm Aleksej Dikij, der dem Publikum bereits aus „Peter I“ bekannte Nikolaj Simonov übernahm die Rolle des Kommandeurs Čujkov. Der hohe Stellenwert dieses Films zeigt sich insbesondere in der prominenten Besetzung der Nebenrollen, in denen unter anderem Schauspieler wie Nikolaj Čerkasov, Vasilij Merkur'ev, Nikolaj Krjučkov oder Nikolaj Plotnikov zu sehen sind.

198 GARF, f. 5446, op. 50, d. 2903, Bl. 55/54.

199 Ebda., Bl. 51.

200 Ebda., Bl. 55.

3.6.2. Inhalt

Ein Buch in hochwertiger Ausstattung mit dem Titel „Chronik des Großen Vaterländischen Krieges“ in altrussisch anmutenden Buchstaben blättert sich selbst, von einer magischen Hand getrieben, auf. Die Jahreszahl 1942, ein Stalinportrait, der Titel „Stalingrad“, Fließtext und eine Landkarte folgen aufeinander, während eine Kommentatorenstimme²⁰¹ von der sich anbahnenden größten Schlacht der Weltgeschichte spricht. Den Charakter einer historischen „Chronik“ erhält der Film nicht zuletzt dadurch, daß zwischen den einzelnen „Generalstabsszenen“ dokumentarisch anmutende Armeeaufnahmen und Kartenanimationen eingeblen- det werden, in denen die deutsche Wehrmacht stets durch schwarze Pfeile, die Rote Armee durch weiße Pfeile oder Linien kenntlich gemacht sind.

In der ersten Szene des Films bespricht Stalin mit Vasilevskij am Kartentisch im Kreml die militärische Lage. Ihm ist sofort klar, daß Paulus' und Gothas vor- rückende Armeen einen Keil nach Stalingrad treiben wollen, um diese kriegs- wichtige Stadt zu erobern. Die Taktik sei alt, die Flanken eines solchen Keils je- doch angreifbar. Vorerst müsse man Zeit gewinnen für die Verteidigung der Stadt. Er gibt Vasilevskij einige Befehle, die dieser passiv entgegennimmt. Kurze Zeit später steht Hitler mit Keitel und anderen Offizieren an einem Kartentisch und gibt in gewohnt großenwahnsinniger Manier hochfliegende Pläne von der Abtrennung Indiens von Großbritannien und einer militärischen Landung in den USA bekannt.

Dann rollen deutsche Panzer, marschiert deutsche Infanterie, sengend und mordend. Geschütze rattern über staubige Landstraßen. Aus Mangel an echtem Material wurden diese von sowjetischen „Stalinex“-Traktoren (Baujahr 1946) geschoben, musikalisch untermalt von „O Tannenbaum“ als Marschlied-Parodie.

Die deutsche Vorhut erreicht Stalingrad. Churchill und US-Botschafter Har- riman erklären, daß sie zur Entlastung keine zweite Front errichten können. Stalins Kommentar:

201 Es handelt sich um die Stimme von Ju. Levitan, die dem Publikum vor allem dadurch be- kannt war, daß durch sie offizielle Verlautbarungen der Regierung im Radio oder per Laut- sprecher in den Städten der Sowjetunion verlesenen wurden.

„Die Verantwortung fällt auf die, die ihre feierlichen Versprechen nicht gehalten haben.“

Die Westalliierten nehmen hier das Versprechen, noch 1942 in Frankreich zu landen, zurück und verschieben es auf 1943. Inzwischen könnten sie nur ihr Engagement in Nordafrika und Sizilien anbieten. Stalin und Molotov kritisieren sie hart und machen die USA und Großbritannien für Zehntausende von Opfern in Europa verantwortlich. Als Stalin und Molotov später allein sind, wird ihnen bewußt, daß eine Taktik des Westens hinter diesem Verhalten stehe und man in Washington und London offenbar glaube, so schneller Zugriff auf den Balkan erhalten zu können. Dies sei jedoch nach Ansicht Stalins undenkbar, denn

„... unsere slawischen Brüder werden mit uns sein!“

Im Gegensatz zu Churchill schneidet F. D. Roosevelt verhältnismäßig gut ab. Im Weißen Haus spricht der amerikanische Präsident mit seinem Berater über die Kriegslage und zeigt sich beeindruckt von der Kampfkraft der „Russen“ (russkie). Man müsse ihnen helfen und eine zweite Front in Frankreich eröffnen, was jedoch vom widerspenstigen Churchill abhängt:

„Feindschaft zwischen uns und Rußland (Rossija) wäre das größte Unheil der Menschheit.“

Die Lage wird kritisch. Stalin ruft die Arbeiter der nach ihm benannten Stadt zum Widerstand auf. An sauber ausgerichteten Traktoren vorbei ziehen sie aus ihren Fabriken in sieben Gliedern zum Kampf, sowjetische Garderegimenter treffen als Verstärkung ein.

Der erste Teil endet mit einer Versammlung des Politbüros im Kreml. Stalin und Vasilevskij berichten über die Lage in Stalingrad und die geplante Gegenoffensive. Auch die Bedeutung des unerlässlich für die Front arbeitenden Hinterlandes wird bei dieser Gelegenheit von Stalin betont. Ohne Gegenstimmen kürt Sta-

lin Vasilevskij zum Leiter der Operation.²⁰²

Der zweite Teil beginnt mit einer der häufigen, bereits aus dem ersten Teil bekannten Szenen am Kartentisch: Stalin befiehlt Rokossovskij und Čujkov einen Gegenangriff (kontratak) gegen die Paulus-Armee und teilt Eremenko mit, er müsse die besetzten Teile Stalingrads befreien.

Wie der erste, so hat auch der zweite Teil des Films keine eigentliche „Story“. Zu Beginn rollen vor den Augen des Zuschauers drei Panoramen ab: die Weite der Stalinschen Gedankenwelt, der enge Raum der eingekesselten, sich mit dem Rücken gegen die Wolga stemmenden sowjetischen Verteidiger und die zerklüftete, in den Donsteppen treibende deutsche Armee, die auf die angeblich letzten Stellungen der Sowjetmacht einhämmert, während die Angst vor der kommenden Niederlage den deutschen Generalstab bereits zu unsicheren Entscheidungen verleitet. Noch ist „General Winter“ jedoch auf der Seite der Invasoren, schlechte Nachrichten treffen im Kreml ein: Die Wolga beginnt zuzufrieren, der Strom liegt unter dauerndem deutschem Artilleriebeschuß und Luftbombardements. Wie soll die Wolgaflotte Nachschub und Munition zu den Einkesselten bringen? Genosse Stalin hat schwerwiegende Entscheidungen zu treffen. Die Kommandeure der Stalingrader Front bekommen den unvermeidbaren Befehl: „Keinen Schritt zurück!“

Die eigentliche Wende in der Schlacht um Stalingrad wird durch Montagefolgen von angreifenden Truppenteilen, sowjetischen Erfolgsmeldungen und Panikreaktionen deutscher Offiziere verdeutlicht, gefolgt von der unter Jubelchören stattfindenden Vereinigung der sowjetischen Panzerspitzen.

Paulus folgt daraufhin dem Durchhaltebefehl seines Führers und ordnet an, noch einmal alles an die Front zu werfen, um den Zeitpunkt des Untergangs hinauszuzögern. In einem Aufruf an die Soldaten kündigt er an, die „Erlösung“ sei auf dem Weg zu ihnen. In einem darauffolgenden „Gespräch unter vier Augen“ mit seinem Adjutanten gibt er jedoch zu, daß der Tod diese „Erlösung“ sei.

202 Die fünf Minuten und 20 Sekunden lange Sequenz wurde 1953 auf vier Minuten gekürzt, da einige Sequenzen entfernt wurden, in denen Berija zu sehen war, vgl. Hülbusch, N.: Im Spiegelkabinett des Diktators: Stalin als Filmheld im sowjetischen Spielfilm (1937–1953). Alfeld/Leine 2001, S. 214, Fußnote 631.

Nach erbitterten Kämpfen kommt so der Tag, an dem die Soldaten der Sowjetarmee mit ihren Gewehrkolben Einlaß in den Unterstand von Feldmarschall Paulus fordern. Während draußen die Gewehre der besiegten neunten Armee klirrend auf große Haufen fallen, fallen drinnen im Unterstand drei Revolver flach auf den Tisch, und über das zerstörte Stalingrad, über das maßlos tief verwundete Sowjetland rollt das „Hurrah“ der Arbeiter und Rotarmisten. Deutsche Soldaten erscheinen als erschöpfte Gestalten im Schnee und schließlich als Gefangene, die – erneut zu einer verfremdeten Melodie von „O, Tannenbaum“ – durch die zerstörte Stadt geführt werden. Im Kontrast dazu erscheinen unmittelbar darauf die sauber aufgereihten Soldaten der Don-Front mitsamt ihrem Kommandeur, der ein Glückwunschsreiben Stalins verliest. Den musikalischen Gegenpol zu „O, Tannenbaum“ bildet hier die sowjetische Hymne.

Der Film endet mit Stalin, der an einer Karte sitzt, seine Lupe weiter nach Berlin schiebt und daraufhin nachdenklich in die Ferne blickt – ein (nur schriftlich sichtbares) Stalin-Zitat über den Untergang der NS-Armee in Stalingrad markiert das Ende des Films.

3.6.3. Interpretation

Der Film ist von seinem Grundaufbau seinem „Vorgängerkfilm“ „Der dritte Schlag“ sehr ähnlich: Beratungen an der Spitze, Befehlsweitergaben auf mittlerer Hierarchieebene, monumentale Schlachtenszenen ohne erkennbare Individualcharaktere, sehr selten im einzelnen fokussierte Kampfhandlungen auf unterer Ebene und Reaktionen der deutschen Gegenseite wechseln einander ab. Durch die langen Sequenzen, die collagehaft das Kriegsgeschehen in groben Zügen skizzieren, ohne sich an Einzelschicksale oder konkrete Handlungen zu heften, liefert dieser Film einen extrem entpersonalisierten Eindruck. Der Rhythmus dieses Films wird durch häufige Ortswechsel, lange Kamerafahrten über die Kriegsszenarien sowie der sehr dominanten Musik Aram Chačaturjans dynamisiert.

Alle Befehle auf sowjetischer Seite gehen von Stalin aus, sei es in persönli-

chen Gesprächen, durchs Telephon oder als Telegramm. In ständigen Monologen doziert der sowjetische Diktator vor seinen Heerführern aktuelle Strategien und Taktiken und degradiert sie dadurch zu reinen Befehlsempfängern. Stalin erscheint dadurch als einzig aktiver Part im Kriegsgeschehen, der das Wort „Gegenoffensive“ (kontrnastuplenie) permanent im Munde führt und dadurch den deutschen Gegner bereits verbal in die Defensive zu zwingen scheint. Die ruhige Siegesgewißheit Stalins und seiner Heerführer steht zudem in krassem Gegensatz zu dem latent unruhigen Paulus und seinem teils cholerischen, teils übertrieben euphorisch wirkenden Führer. Auffällig auch die Bescheidenheit, die dem Oberkommandierenden der sowjetischen Streitkräfte wahre Größe verleiht: als sich Vasilevskij und Vatutin in einer Unterredung mit Stalin zufrieden über den Verlauf einer Operation äußern, gibt sich dieser äußerst bescheiden: etwas anzuordnen sei ja leicht...

Selbst beim Bau von Schützengräben in Stalingrad erinnert Malenkov die Soldaten daran, daß Stalin, der hier im Bürgerkrieg gekämpft habe, auch jetzt im Geiste anwesend sei. Später hört eine sowjetische Einheit nach einer kurzen Waffenruhe eine Schallplatte mit einem getragenen Lied über Stenka Razin und dessen Kampf an der Wolga. Stalin hört das gleiche Lied im Radio, während er Rokossovskij aufträgt, die Stadt unbedingt zu halten und den Gegner immer wieder anzugreifen. Rokossovskij sagt zu und geht, Stalin lauscht weiter – im Geiste ganz bei „seinen“ Soldaten – nachdenklich der getragenen Musik. Dieses „mythische Band“ zwischen Stalin und der sowjetischen Bevölkerung erfährt später seine Erweiterung durch die in Stalingrad verbliebenen Zivilisten, die per Lautsprecher der Stalin-Rede zum 25. Jahrestag der Oktoberrevolution zuhören, in der er zum Durchhalten aufruft und den baldigen Sieg in Aussicht stellt.²⁰³

Hülbusch faßt die Rolle Stalins in „Die Stalingrader Schlacht“ wie folgt zusammen:²⁰⁴

„Wie in Tretij Udar erscheint Stalin als weiser und belesener, vorausschauender

203 In diesem Zusammenhang vgl. auch: Tumanova, N. P.: O narodnosti sovetskogo kinoiskusstva. Moskau 1953.

204 Hülbusch, Im Spiegelkabinett des Diktators, S. 217.

und die Situation in ihrer Tiefe und Komplexität erfassender Feldherr, der seinen Untergebenen den richtigen Weg weist. Auch hier werden Stalins Willensbekundungen jeweils in einer der folgenden Sequenzen Wirklichkeit, aber die exakten Prophezeiungen des früheren Films, als auch die betont belehrenden Repliken an Vasilevskij und andere fallen in Stalingradsckaja Bitva etwas weniger aufdringlich aus. Stalin bleibt der zentrale Dreh- und Angelpunkt der Filmhandlung, ohne dabei von der gesamten Figurenkonstellation völlig abgehoben zu sein.“

Zudem finden sich in „Die Stalingrader Schlacht“ aktuelle Bezüge zur politischen Situation des Kalten Krieges, die in „Der dritte Schlag“ – wenn überhaupt – nur eine äußerst marginale Position einnehmen. So unterhalten sich in einer Szene Stalin und Ždanov über drei Fragen eines US-Korrespondenten, die auch die Stärke der Roten Armee betreffen. Die dritte Frage, ob die sowjetische Armee in der Lage sei, neben Hitlerdeutschland auch allen anderen potentiellen Invasoren standzuhalten, wird von Ždanov - auch mit Blick auf die Zukunft - ausdrücklich bejaht.

Als aktueller Bezugspunkt im Hinblick auf die Situation im Nachkriegsdeutschland stellt neben der bereits erwähnten Negativdarstellung der Westalliierten auch das im Film vermittelte Bild Stalins als Freund des „einfachen“ deutschen Soldaten dar. So telegraphiert Stalin – mit Molotov, Kalinin und dem 1953 wegretuschierten Berija – an Vasilevskij, daß Paulus und seinen Soldaten die Möglichkeit einer Kapitulation ohne Blutvergießen gegeben werden soll. Vornov verfaßt daraufhin ein Ultimatum, welches von Stalin noch etwas auf den „einfachen Soldaten“ hin umformuliert wird und jedem Kapitulierenden Leben und medizinische Versorgung garantiert. Der Text wird daraufhin per Lautsprecher in den Ruinen Stalingrads verlesen. Auch Paulus liest den Text, wartet auf eine Antwort von Hitler, doch dieser lacht wahnsinnig und lehnt eine Aufgabe Stalingrads kategorisch ab.

Die Kampfhandlungen selbst sind grundsätzlich als Massenszenen angelegt, wie dem Stürmen von Schützengräben, dem Aufbau von Verteidigungsanlagen oder dem Löschen von Bränden, wobei die sowjetischen Einheiten meist mit op-

timistischer Marschmusik bzw. Siegesgeschrei eingeführt werden. Individuelle Leistungen der am Kampfgeschehen beteiligten Individuen werden auf sowjetischer Seite lediglich als repräsentative Beispiele einer „heroisch kämpfenden Sowjetarmee“ herausgestellt: So hält am Stalingrader Bahnhof eine kleine Einheit tagelang heftigen deutschen Angriffen stand. Etwas später wird sie mit Panzern angegriffen, ein Soldat hält diese mit Handgranaten auf, während in der Ruine des Bahnhofs ein Leutnant Kaleganov mit seinen letzten drei Soldaten die Stellung hält. Verstärkung wird zugesagt, kommt aber erst, als alle drei – selbstverständlich nicht ohne dem Gegner schwere Verluste zuzufügen – am Maschinengewehr gefallen sind und auch ihr Leutnant tödlich getroffen wird. Sterbend übergibt dieser den eintreffenden Verstärkungstruppen ein Schreiben, das den heldenhaften Kampf seiner ausgelöschten Einheit verewigt. An anderer Stelle befreit ein Sergeant Pavlov mit seiner Einheit verbissen Stock für Stock eine von deutschen Soldaten besetzte Wohnhausruine und verkündet dann pathetisch, er, Jakov Pavlov, habe dieses sowjetische Haus zurückerobert. Ein Titel informiert, daß dieses Gebäude als „Dom Pavlova“ in die Geschichte eingegangen sei.

Dem Film „Die Stalingrader Schlacht“ wurde allgemein von offizieller Seite mehr Aufmerksamkeit gewidmet als „Der dritte Schlag“. Bereits die Aufführungsdaten der beiden Folgen – am vierten Jahrestag des Sieges und unmittelbar vor den Feierlichkeiten zu Stalins 70. Geburtstag – stellen den Streifen in einen feiertäglichen Rezeptionskontext, der nach dem Willen der Kulturplaner des Regimes sowohl die dokumentarische Lektüre im Hinblick auf die Historiographie des Films als auch die Rolle Stalins in der Sowjetgesellschaft verdeutlichen sollte. Neben zahlreichen in der Mehrzahl hochgradig redundanten Rezensionen erschien 1950 auch ein kleines Buch, das nach einer Geschichte des Zweiten Weltkriegs im sowjetischen Spielfilm die Filmhandlung und ihren historischen Hintergrund, die im Geiste des Sozialistischen Realismus verstandenen dramaturgischen Hauptlinien und auch die Stalin-Darstellung durch Dikij thematisiert, ohne dabei jedoch einen überraschenden Diskussionsbeitrag zu liefern.²⁰⁵

Die Erinnerung an den sowjetischen Sieg über Hitlerdeutschland wurde zu

205 Ždan, V.: Stalingradska Bitva. O fil'me i ego sozdateljach. Moskau 1950.

einem eher marginalen Mobilisierungsinstrument in den Händen eines Regimes, welches dessen Jähmung dazu nutzte, die Bevölkerung im jeweils aktuell notwendig erscheinenden Sinne mit Bezugnahme auf die Ereignisse im Zweiten Weltkrieg ideologisch zu indoktrinieren. So wurden beispielsweise in den Jahren 1949 und 1950 im Umfeld des Siegesjubiläums zahlreiche Artikel in der sowjetischen Presse veröffentlicht, in denen die Propaganda des Kalten Krieges die offizielle Sicht auf die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges bestimmte. Die Sowjetunion hatte nach der offiziellen Lesart dieser Jahre nicht nur allein den deutschen Imperialismus und die Kräfte der Reaktion besiegt sowie die Welt vom Übel des Faschismus gerettet, sondern wurde auch von ihren Alliierten schmähdlichst im Stich gelassen. Die USA und Großbritannien hätten nicht nur die Eröffnung einer zweiten Front in Europa verzögert und geheime Verhandlungen mit den Deutschen geführt, sondern während des gesamten Krieges gegen die Sowjetunion gearbeitet, um ihren Befreiungszug durch die Länder Ost- und Mitteleuropas zu verhindern.²⁰⁶

206 Vgl. Pravda, 9.5.1949; Krasnaja Zvezda, 9.5.1949; Izvestija, 8.5.1949; Večernaja Moskva, 8.5.1950; Pravda, 9.5.1950.

3.7. Eine Ode auf den Feldherrn – „Der Fall von Berlin“ (1949/50)

3.7.1. Entstehungskontext des Films

Im Zusammenhang mit dem Personenkult um Stalin zeichnete sich vor allem ein Film aus, der im Jahre 1950 bei einer Zuschauerzahl von 38 Millionen Menschen²⁰⁷ mit großem Erfolg aufgeführt wurde: Der „Fall von Berlin“ (Padenie Berlina, 1949/50) des Georgiers Michail Čiaureli. Dem Regisseur und Stalin-Filmographen Čiaureli gelang es besser als irgend jemandem sonst, den „Weltenerschöpfer“ Stalin heiligzusprechen.²⁰⁸ In „Der Fall von Berlin“ erreichte er den Gipfel der Überhöhung. Der materielle und militärtechnische Aufwand für die Dreharbeiten an diesem Film stellte sogar das geballte Ressourcenaufgebot der „Stalingrader Schlacht“ noch weit in den Schatten: 5 Artillerie- und Infanterie-Divisionen, 4 Panzerbataillone, 193 Flugzeuge verschiedenster Typen sowie 45 deutsche „Trophäenpanzer“ wurden für die einzelnen Schlachtenszenen mobilisiert, die Gesamtmenge des benötigten Treibstoffs belief sich auf über 1,5 Millionen Liter.²⁰⁹

Der für Mosfil'm erstmals in Farbe realisierte, monumentale Zweiteiler über den endgültigen Sieg der Roten Armee im Zweiten Weltkrieg wurde am 21.1.1950 uraufgeführt. Er ist neben „Der Schwur“ wohl der meistzitierte sowjetische Spielfilm der Nachkriegszeit.²¹⁰ Nachdem Dikijs Laufbahn als Stalin-Darsteller beendet war, trat wieder Michail Gelovani in der gewohnten Rolle auf.

207 Vgl. Turovskaja, M.: Das Kino der totalitären Epoche. In: Bulgakova, O. (Hg.): Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Land der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe Moskau-Berlin. Berlin 1995, S.239.

208 Vgl. dazu Michail Čiaureli: Voploščenie velikogo voždja. In: Iskusstvo kino, 8/1947, S.18 ff.

209 GARF, f. 5446, op. 51 a, d. 5659, Bl. 37–34, 18.

210 Vgl. Taylor, R.: Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London 1998, S. 99–122.

Das Drehbuch schrieb Čaureli wieder in Zusammenarbeit mit Petr Pavlenko, die Musik komponierte Dmitrij Sostakovič unter Verwendung von Motiven aus seiner 7. Symphonie, die dem blockierten Leningrad gewidmet war.

3.7.1.1. Exkurs: Die Rolle Stalins bei der Filmproduktion

Die Worte Lenins vom Film als der wichtigsten aller Künste hingen in vielen sowjetischen Kinos als obligatorische Vignette über der Leinwand. Zu seiner Wichtigkeit hatte dem sowjetischen Kino aber ein anderer Mensch verholfen – Iosif Stalin.

Bis Mitte der dreißiger Jahre hatte die Kommunistische Partei die vollständige Kontrolle über das sowjetische Filmwesen erlangt und nutzte es fortan zur Festigung der Fundamente des stalinistischen Systems. Das Kino sollte sich dabei in ein Idealbild des Staates verwandeln und dieses in all seinen Aspekten zum Ausdruck bringen.²¹¹

Stalin betrachtete die sowjetische Kinematographie dabei als kollektive Schöpfung von Filmmachern und von ihm selbst. Er fand die Zeit, um Filme zu sehen, Drehbücher zu begutachten, sich mit den Filmschaffenden zu treffen und ihnen Entwicklungswege vorzuschlagen. Als "Herr der Bilder" hat er natürlich auch sein eigenes Bild inszeniert: Stalin wählte seine Darsteller aus, erfand eindrucksvolle *mis-en-scènes*, er war Kostümbildner und Zeremonienmeister zugleich, der die alten und heterogenen Symbole zu kombinieren und umzucodieren verstand.

Von den späten dreißiger Jahren bis zu seinem Tod 1953 war Stalin auch der oberste Zensor, der persönlich alle Filme, die herauskamen, begutachtete.²¹² Wie Goebbels in Deutschland war er der Drahtzieher in der Filmindustrie, der selbst Titeländerungen vorschlug, bestimmten Regisseuren und Schauspielern den Vorzug gab und Kinoszenarien prüfte. Bezüglich eines erhaltenen, mit handschriftli-

211 Vgl. dazu Nembach, E.: *Stalins Filmpolitik: Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938*. St. Augustin 2001.

212 Vgl. Mar'jamov, G. B.: *Kremlevskij censor: Stalin smotrit kino*. Moskau 1992.

chen Korrekturen Stalins versehenen Drehbuchs für „Der Fall von Berlin“ sind in diesem Zusammenhang drei Aspekte von auffälliger Bedeutung:

1. Stalin korrigierte peinlichst genau Rechtschreibfehler, setzte fehlende Kommata und verbesserte Absätze im Manuskript.²¹³
2. Stalin legte ersichtlichermaßen sehr viel Wert darauf, seiner Person auch im Detail die ihr gebührende Ehre als Bezwingen des Feindes zuteil werden zu lassen. So wird in einer der zahllosen Schlachtenszenen auf dem Weg nach Berlin dem braven Soldaten Ivanov neben dem im Manuskript vorgesehenen Ausruf „Vorwärts!“ (*Vpered!*) durch Stalins Hand zusätzlich das scheinbar unvermeidliche Credo auf den Feldherrn in den Mund gelegt: „Für die Heimat! Für Stalin!“ (*Za Rodinu, za Stalina!*).²¹⁴
3. Stalin scheint kein Interesse daran gehabt zu haben, die im Manuskript durch den verzweifelten Ausruf eines deutschen Zivilisten (*Russkie! Russkie! Toropites!*) angedeutete Angst der deutschen Zivilbevölkerung vor der anrückenden Sowjetarmee zu akzeptieren. Diese kurze, in den Straßen von Berlin spielende Sequenz wurde von Stalin gestrichen.²¹⁵

213 RGASPI, f. 558, op. 11k, d. 168, Bl. 42, 67, 74, 82, 83, 86, 87, 92.

214 Ebd., Bl. 86.

215 RGASPI, f. 558, op. 11k, d. 168, Bl. 109.

3.7.2. Inhalt

Der „Fall von Berlin“ beginnt mit einer Vorkriegsidylle: Aleša (B. Andreev), der Normbrecher eines Stahlwerks, hat sein Plansoll wieder mit 165% übererfüllt. Er liebt Nataša (M. Koval'eva), die aktivistische Lehrerin. Diese Liebe wird nicht erwidert, obgleich es Aleša bis zum „Helden der Arbeit“ bringt. Erst als der Bestarbeiter von Stalin (M. Gelovani) persönlich eingeladen wird, kann Nataša die Werbung des auf diese Weise Geehrten nicht mehr ausschlagen.

Nach Alešas Rückkehr aus Moskau trifft er Nataša auf einem Kornfeld und erzählt ihr von seiner Begegnung mit Stalin. Nach einem „Sich-Zieren“ kommen die beiden dazu, sich ihre Liebe zu gestehen, als deutsche Bomberflugzeuge aus dem Nichts auftauchen und die Idylle in ein Flammenmeer verwandeln. Auch das nahe Haus von Alešas Mutter wird getroffen, Aleša selbst verletzt. Deutsche Verbände rücken in die Ortschaft ein, hissen NS-Flaggen und bereiten Galgen vor. Die Karikatur eines SS-Offiziers hält eine Rede von der „deutschen Ordnung“.

Als drei Monate später Aleša von einem Freund im Lazarett besucht wird, unterrichtet dieser ihn von der Verschleppung Natašas nach Deutschland und dem Vormarsch der deutschen Truppen nach Moskau. Aleša macht sich in dieser Szene in erster Linie Sorgen um Stalin, weshalb er beschließt, sofort in die Armee einzutreten.

Als Stalin mit der Parteispitze und führenden Militärs im Kreml die strategische Lage erörtert, erklärt er, man müsse vor allem Zeit gewinnen, um eine „Gegenoffensive“ (kontrnastuplenie) vorzubereiten. Seinen Heerführern stellt er nur kleine Verbände zur Verfügung und verspricht mehr, wenn die Offensive beginne. Er wird gefragt, ob trotz der Gefahr aus der Luft die Oktoberparade stattfinden, was er unbedingt bejaht. Die Parade auf dem Roten Platz wird wie geplant abgenommen. Während Stalin seine Rede hält, erkennt der Zuschauer Aleša unter den aufgereihten Soldaten wieder – die anonyme Masse erhält durch ihn ein Gesicht. Die Szene in Moskau geht nahtlos in Kampfscenen an der Front über – auch hier mit dem heroisch vorstürmenden Aleša.

Es folgt ein Empfang bei Hitler in Berlin, auf dem verschiedene ausländische

Delegationen dem siegreichen Feldherrn ihre Aufwartung machen. Neben Spaniern, Türken und Japanern tritt auch eine Abordnung des angeblich pronazistischen Vatikan auf. Als Hitler seinen Gästen die sich draußen vor dem Fenster vorbeischleppenden Züge sowjetischer Zwangsarbeiter vorführt, erhält die anonyme Masse ebenfalls ein Gesicht – Nataša ruft aus, daß Moskau niemals fallen werde und wird dafür von einem Aufseher geschlagen. Hitler fragt von Brauchitsch nach der Lage vor Moskau, doch dieser gibt sich nur verhalten optimistisch. Als Hitler Stalins Rede im Radio hört, erleidet er einen Wutanfall und befiehlt, die sowjetische Hauptstadt sofort zu bombardieren.

Das eigentliche Kampfgeschehen wird hier durch dokumentarische Aufnahmen dargestellt und vermittelt dadurch einen vermeintlich authentischen Charakter, so wird die „Schlacht vor Moskau“ durch Dokumentarfilmaufnahmen von Luftkämpfen, abstürzenden deutschen Flugzeugen und im Schnee liegenden Panzerwracks visualisiert. Eingblendete Zwischentitel informieren den Zuschauer, daß kein deutscher Panzer Moskau erreicht habe.

Der fassungslose Hitler schimpft Brauchitsch aus, der Zitate von Friedrich dem Großen und Bismarck, die selbst vor einem Rußland-Feldzug warnten, zu seiner Verteidigung anführt. Hitler übernimmt selbst den Oberbefehl und kündigt an, mit den Ressourcen von halb Europa im Rücken und der Hilfe amerikanischer Geschäftsleute werde er den Krieg gewinnen. Wenn er mit den verbündeten Rumänen, Ungarn und Italienern in den Kreuzzug gegen den Kommunismus ziehe, werden die Briten und Amerikaner verstehen, daß er auch für ihre Sache kämpfe. Bei einer Ruhepause mit der einfältig-biedereren, ihn anhimmelnden Eva Braun kommt Hitler die Idee, in Stalingrad Schluß mit Stalin zu machen. Er teilt sie seinem Führungsstab sofort mit. Göring reagiert skeptisch und teilt mit, einen Geschäftsmann aus Schweden mit guten Kontakten zur Londoner Regierung zwecks Absicherung des Unternehmens eingeladen zu haben.

Göring trifft sich daraufhin in der nächsten Szene mit Charles Bedston in gemüthlicher Atmosphäre – während eines wie üblich nicht ernstzunehmenden US-Bombenangriffs. Bedston betont, er habe viel für Deutschland getan, z.B. für die Hinauszögerung der zweiten Front in Europa gesorgt. Er verspricht Göring die

Lieferung kriegswichtiger Rohstoffe, macht aber weitere Hilfeleistungen von einer Einnahme Stalingrads durch deutsche Truppen sowie der Ablösung des „verrückten“ Hitlers an der Staatsspitze abhängig.

Frontvereinigung in Stalingrad. Čujkov zeichnet Aleša mit dem Rotbannerorden aus. Aleša fragt, ob die Gerüchte, nach denen Stalin in Stalingrad sei, stimmen. Čujkov antwortet, Stalin sei doch „immer bei uns“. Stalin verweist angesichts des Erfolgs in Stalingrad vor der Spitze des Politbüros auf das Vorbild Kutuzovs und spricht in diesem Zusammenhang über den richtigen Zeitpunkt für die vielbeschworene „Gegenoffensive“.

In der darauffolgenden Szene erreicht Alešas Einheit seine Heimatstadt. Mit einem russischen Kameraden und dem Mittelasiaten Jusupov begeht er die Ruinen seines Hauses. Von alten Frauen erfährt er, daß man Nataša definitiv verschleppt habe, was ihn motiviert, weiter nach Westen zu ziehen. Jusupov nimmt einen fanatischen deutschen Offizier gefangen und will ihn auf der Stelle lynchen, während Aleša vorschlägt, daß es für ihn eine bessere Strafe sei, sein Haus genau so in Schutt und Asche zu sehen wie die vielen zerstörten sowjetischen Häuser. Der Offizier bleibt am Leben, die Einheit zieht weiter.

Auf der Konferenz von Jalta erlebt der Zuschauer einen taktierenden Churchill, der vorschlägt, gemeinsam mit der Sowjetarmee Berlin einzunehmen, obwohl er dieser das ohnehin nicht zutraut. Gegenüber den früheren Vereinbarungen – beispielsweise bezüglich der Westgrenze Polens – gibt sich Churchill vage, was auch Roosevelt kritisiert. Stalin sagt ihm jedoch verbindlich zu, daß die Sowjetunion drei Monate nach der Kapitulation Deutschlands bei der Niederwerfung Japans zu Hilfe kommen werde. Am Ende der Konferenz will Churchill mit Stalin auf das Wohl des englischen Königs anstoßen, worauf dieser sich auch widerwillig einläßt, während Roosevelt es vorzieht, auf die Gesundheit Kalinins sein Glas zu erheben. Die Tatsache, daß sich der englische König Georg VI noch bester Gesundheit erfreute, während Kalinin – ebenso wie Roosevelt – bereits verstorben waren, ehrt den amerikanischen Präsidenten nachträglich. Hier endet der erste Teil.

Zum Auftakt des zweiten Teils bespricht Stalin mit dem Politbüro und den

Marschällen Žukov, Rokossovskij und Konev im Kreml die Eroberung Berlins, die am 16.4.1945 beginnen soll. Man müsse verhindern, daß Berlin sich kampflos den Westalliierten ergibt, wofür es Anzeichen gebe. Diesmal genehmigt Stalin den Heerführern mehr Panzer und Artillerie, als sie eigentlich verlangen, mit dem Hinweis darauf, daß man die Panzer ohnehin bald zu Pflügen umschmieden werde.

Kurz nach Beginn der sowjetischen Offensive gibt sich Hitler noch optimistisch: Er hegt noch Hoffnungen auf britisch-amerikanische Unstimmigkeiten und beschließt, die Sowjetunion durch gezielte Fehlinformationen zu täuschen.

Alešas Einheit stürmt unter großen Verlusten die Seelower Höhen, wo der gefangene Unteroffizier Hans Anderer von einem Befehl Hitlers berichtet, der auf die Hoffnung der angloamerikanischen Unterstützung gegen die Sowjetunion schließen läßt, was sofort Stalin gemeldet wird. Stalin mißt seinerseits dieser Nachricht keine Bedeutung bei, da er durchschaut, daß Hitler einen Keil zwischen die Verbündeten treiben wolle. Dies könne man nur verhindern, indem man schnell Berlin einnehme. Da Žukovs Truppen zum Stillstand gekommen sind, telephoniert Stalin mit Konev und befiehlt, die Panzerarmeen gegen Zehlendorf zu lenken und eine Vereinigung mit Žukovs Truppen bei Potsdam anzustreben, um Berlin einzukesseln.

Alešas Einheit erreicht ein KZ, in dem unter anderem auch Nataša inhaftiert ist. Die SS-Wachmannschaften wollen die Gefangenen erst evakuieren, dann erschießen, aber die heranrollenden sowjetischen Panzer können die meisten Häftlinge retten. Aleša sucht Nataša – aber sie finden sich nicht.

Hitler und seine Vertrauten fliehen vor dem Bombenhagel in den Führerbunker. Hitler erteilt letzte Befehle und ist immer noch davon überzeugt, zwischen den Sowjets und den Westmächten Zwietracht sehen zu können. Interessant ist die Darstellung des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels. Dieser hält nach dem Durchbruch sowjetischer Truppen auf das Berliner Stadtgebiet buchstäblich in „letzter Minute“ noch eine flammende Propagandarede – zu einem Zeitpunkt, als auch die deutsche Heeresleitung unter Krebs „das Ende“ eingesehen hat. Göring, der die letzte Goebbels-Rede im Radio verfolgt, bereitet indes

seine Abreise vor. Treu ergeben überbringt Goebbels zudem seinem Führer die Nachricht von Görings Verrat, was diesen außer sich bringt. Auch Himmlers unautorisierte Verhandlungen mit den USA werden von Hitler als „Verrat“ angesehen. Er selbst sieht sich nun als Märtyrer und sagt nicht ohne Bewunderung: „Stalin, alle zwangst Du in die Knie“.

Der letzte Befehl des spätestens jetzt als absolut wahnsinnig dargestellten Hitler offenbart die ganze Menschenverachtung seines Regimes: Aufgrund eines Berichts über Kämpfe in den unterirdischen S-Bahn-Schächten erläßt er die Weisung, diese zu überfluten – wohl wissend, daß sich dort viele Zivilisten aufhalten. Hitlers Sekretärin ist schockiert, aber es gelingt ihr nicht, ihren Chef von seinem wahnwitzigen Treiben abzubringen.

Die nun folgende Parallelmontage zeigt die Hochzeit Hitlers mit Eva Braun im Wechsel mit Sequenzen von der Flutung Berliner S-Bahnhöfe samt den darin ertrinkenden Zivilisten und Kampfhandlungen im Stadtzentrum. Hitlers abtrünnige Sekretärin findet vor zerschossenen Ruinen ihren toten Sohn, einen einfachen Soldaten, der versucht hatte, die Insassen des Führerbunkers zu warnen. Einer Pieta gleich beweint sie ihren Sohn und verflucht Hitler. Der nun folgende Selbstmord Hitlers mit Frau und Schäferhund markiert symbolisch das unwider-rufliche Ende des NS-Staates.

Alešas Einheit erreicht den Reichstag. Ihm und den Sergeanten Egorov und Kantarija wird der historische Befehl erteilt, das Siegesbanner der Sowjetarmee auf dem zerstörten Gebäude zu hissen. Alešas Freund Kostja fällt in erbitterten Kämpfen auf der Treppe zum Reichstag und übergibt dem Asiaten Jusupov sein Taschentuch als „seine Siegesfahne“. Jusupov trägt es bis auf die Kuppel und wird dort ebenfalls erschossen. Aleša nimmt sich des tödlich Verletzten an, rächt ihn und blickt auf das unterworfenen Berlin, als Egorov und Kantarija die Fahne hissen und der Siegestaumel beginnt.²¹⁶

Es folgt eine Siegesfeier, in der sich Freudenschüsse, Jubel und ausgelassene Tänze mit den Siegesrufen von Soldaten aus den verschiedenen Regionen der

216 Während die Gestalt Kantarijas offenbar lediglich ein „Quotengeorgier“ der Filmdramaturgie darstellt, handelt es sich bei der Jegorovs um eine historische Person, die tatsächlich die Fahne gehißt hat. Vgl. Zolin, I.: *Velikij Podvig Naroda*. In: *Trud*, 27.1.1950.

Sowjetunion mischen. Plötzlich erscheint eine Flugzeugformation über Berlin. Die Massen machen sich auf den Weg, um auf einem Flugplatz den gelandeten Stalin zu begrüßen, der erst seine drei Marschälle beglückwünscht, um dann den versammelten Völkerscharen von der nun vor ihnen liegenden glücklichen Zukunft zu berichten. In der Masse treffen sich nun endlich auch Aleša und Nataša wieder, die sich übergücklich in die Arme fallen. Nataša bittet Stalin, ihn aus Dankbarkeit küssen zu dürfen, was ihr auch gewährt wird, während befreite KZ-Häftlinge und andere Menschen aus den verschiedensten Teilen der Erde Stalin hochleben lassen.

3.7.3. Interpretation

Titel und Thema des monumentalen Kriegsepos weisen auf eine Fortsetzung bzw. den Abschluß der Reihe „künstlerisch-dokumentarischer“ Filme über den „Großen Vaterländischen Krieg“ hin. Doch nicht nur die satten Farben und die Rückkehr des Georgiers Gelovani deuten einen Stilwechsel gegenüber dem „Vorgänger“ von Petrov an. Pavlenko und Čaureli webten in die Kriegschronik, die sich keineswegs auf den Fall von Berlin selbst beschränkt, den märchenhaften Subplot zweier Liebender, die durch die Stürme der Geschichte getrennt werden und erst durch den historischen Triumph am Ende wieder zusammen finden. Zwar sind die Figuren stereotyp und die anfänglichen Verwicklungen in der Liebesgeschichte sehr oberflächlich gezeichnet – dem Betrachter wird hier sehr schnell bewußt, daß dies nicht das zentrale Sujet sein kann – aber auch nur die scheinbare Subjektivierung des Blickwinkels macht den „Fall von Berlin“ reizvoller als die vorangegangene „Stalingrader Schlacht“. Die fiktiven Handlungslinien kommen gemeinsam mit der historischen zu einem Abschluß: Die Liebenden finden zueinander, die meisten anderen Charaktere den Tod. Im ständigen Wechsel zwischen dokumentarischem Mitteilungsmodus – Titeleinblendungen mit genauen Zahlen, Daten, Ortsangaben etc. – und den an ein Märchen erinnernden Erzählstrukturen liegt das Charakteristische dieses Filmwerks.

Die geographische Lage des Ortes der Handlung weist hier – jenseits der Filmlogik – einen Widerspruch in sich: Einerseits kommt der Krieg sehr überraschend – Nataša winkt den nicht als feindlich erkannten deutschen Bombern anfänglich sogar zu – und kurz nach Beginn des Bombardements erscheinen auch schon die ersten feindlichen Bodentruppen, was bedeuten muß, daß es sich hier zwangsläufig um einen Ort direkt an der 1941er Grenze zwischen den deutschen und sowjetischen Einflußsphären handeln muß. Dies allerdings würde bedeuten, daß der Sowjetisierungsprozeß in der betreffenden Region erst etwa anderthalb Jahre vor Beginn der Filmhandlung begonnen hat, was angesichts einiger zentraler Aussagen des Films fragwürdig erscheint: Wenn Alešas Mutter beispielsweise davon spricht, Stalin habe ihre Familie – eine alte Stahlschmelzerfamilie aus dem Ural – als Lehrmeister in dieser Stadt angesiedelt, wird dem Zuschauer nicht der Eindruck vermittelt, als sei dies erst vor ein paar Monaten geschehen. Aleša selbst behauptet jedoch angesichts seines zerstörten Hauses, er sei an diesem Ort aufgewachsen.

Der auf das Kriegsgeschehen konzentrierte Mittelteil des Films – vom Kriegsausbruch bis zur Erstürmung des Reichstags – spielt sich von der Logik der Filmerzählung her in den von den Filmen „Der Schwur“, „Der Dritte Schlag“ und „Die Stalingrader Schlacht“ vorgezeichneten Bahnen ab: Das mit großem Aufwand in zwei Teilen gedrehte Schlachtenepos illustriert die zeitgenössische sowjetische Interpretation des Zweiten Weltkriegs. Der Auftraggeber des Films ist gleichzeitig dessen eigentliche Hauptfigur – Stalin. Der sowjetische Diktator agiert gottgleich, gütig, weise und allwissend. In langen Gesprächsszenen berät der Generalissimus mit den Spitzen des Politbüros die Lage der Nation. Souverän erfaßt er mit flüchtigen Blicken auf die Landkarte die Situation der eigenen Truppen und die Taktik des Gegners und lenkt die Armeen mit sicherer Hand zum Sieg. Auch im „Fall von Berlin“ zeigt sich Stalin als der einzige Entscheidungsträger im sowjetischen Heer und – obwohl sich seine Armee in der Defensive befindet – als aktiver Part im Kriegsgeschehen. Auch in diesem Film erweist sich der Begriff „Gegenoffensive“ (kontrnastuplenie) als omnipräsent. Einige aus anderen Filmen bekannte Motive haben große Bedeutung für das hier konstruierte

ideologische Selbstbild der Sowjetunion – etwa die Parade am 7.11.1941 auf dem Roten Platz – oder für die politische Rechtfertigung des Kriegsverlaufs insbesondere in den ersten Kriegswochen und –monaten, so das angebliche Sparen von Reserven bei der Verteidigung, die dann mit doppelter Effizienz beim Angriff zur Geltung kommen.

Der Film entstand im Gründungsjahr der beiden deutschen Staaten während des bereits entflammten Kalten Krieges, der Berliner Blockade und der stalinistischen Ausrichtung Ostmitteleuropas nach 1948. Vor diesem Hintergrund ist die Darstellung des Verhältnisses der Sowjetunion zu den Westalliierten und das Bild der Deutschen im Nazistaat zu sehen. Roosevelt und Churchill erscheinen als Papiertiger in der Kriegsführung und als Unsicherheitsfaktoren in der Diplomatie. Mehrmals wird angedeutet, daß sie fast eher mit Hitler sympathisieren als mit Stalin. Der Generalissimus erkennt die Problematik und stellt fest, daß die Sowjetunion beim Vormarsch auf Berlin nur auf ihre eigene Kraft vertrauen kann.

„Die Deutschen“ als solche sind im Film kaum präsent. Es gibt kein Gegenstück zu Aleša und Nataša. Anonyme, einmarschierende Soldatenzüge in der Anfangsphase, später vor allem Hitler und die politische und militärische Führung des Nazistaates, werden meist über Symbole des Nazismus und Militarismus – wie Hakenkreuzflaggen, beadlerte Offiziersmützen und Marschmusik – filmisch eingeführt und identifiziert.

Ausgehend von der Handlungsstruktur des Filmes „Der Schwur“, in der Varvara Petrova als Personifikation der „Mutter Heimat“ bzw. des „Mütterchen Rußlands“ erscheint, bietet es sich auch im Falle dieses Films an, in den stereotypen Figuren des Liebespaares Symbolfiguren zu sehen, in deren Lebensgeschichte sich das gesamte Schicksal der Sowjetunion in den Jahren 1941–45 in seiner gesamten Tragweite manifestiert.²¹⁷

- Verlust des Hauses und der Mutter (d.h. der „Heimat“);
- Ohnmacht und Zustand physischer Handlungsunfähigkeit (in Alešas dreimonatigem Lazarettaufenthalt, welcher der militärischen Katastrophe des Som-

217 Vgl. Hülbusch, Im Spiegelkabinett des Diktators, S. 225.

- mers 1941 entspricht);
- Unterdrückung, Verschleppung und Deportation (in Natašas Schicksal als Verschleppte in deutschen KZs).
- Verteidigung Moskaus und Sieg bei Stalingrad;
- Vergeltungsgelöbnis (Szene in Alešas zerstörtem Haus und deutschem Offizier);
- Einmarsch in Deutschland und Eroberung Berlins.

Interessant ist, daß es nach Aussage des Films in der sowjetischen Armee des Zweiten Weltkrieges anscheinend keinerlei Befehlsinstanzen zwischen „einfachen“ Soldaten wie Aleša und Stalin mit seinem Generalstab gegeben hat. Aleša steht mit seinen Kameraden an der Oder und wartet auf den Einsatzbefehl, der natürlich von Čujkov persönlich ausgegeben wird. Er kündigt „seinen“ Stalingrader Kämpfern an, daß nun der Zeitpunkt gekommen sei, die Stalingrader Siegesfahne nach Berlin zu tragen. Bei näherer Betrachtung des im Film agierenden sowjetischen Generalstabs wird zudem ersichtlich, daß Žukov, der als Befehlshaber der 1. Weißrussischen Front maßgeblich an den Schlußoperationen des Krieges und an der Eroberung Berlins beteiligt war – schließlich nahm er als sowjetischer Vertreter am 9. Mai die Kapitulation der deutschen Wehrmacht entgegen – im Film nur mit einer äußerst marginalen Rolle bedacht wird. Žukov gerät lediglich einmal als schweigender Teilnehmer einer Generalstabsbesprechung ins Bild – unmittelbar zu Beginn des ersten Teils – glänzt aber ansonsten durch Abwesenheit. In der Schlußszene nehmen Čujkov, Konev und Rokossovskij die Glückwünsche ihres eben vom Himmel herabgestiegenen obersten Befehlshabers entgegen, die Person Žukovs wird jedoch noch nicht einmal am Rande erwähnt. Über die exakten Gründe für diese künstlerische Freiheit kann an dieser Stelle nur spekuliert werden. Als in diesem Zusammenhang nicht unbedeutend kann Stalins Mißtrauen gegen eine Armee gelten, die während des Krieges viel Ruhm geerntet und zum populärsten Machtgebilde im Land geworden war. Die siegreichen Marschälle waren in der Öffentlichkeit beliebte Gestalten, darunter vor allem Žukov, der Eroberer Berlins. Freilich hatte Stalin nicht die Absicht, seine Machtstellung

von den Marschällen untergraben zu lassen. Nach einjährigem Kommando in Deutschland wurde Žukov im Sommer 1946 abgesetzt und auf obskure Posten im Innern der Sowjetunion abgeschoben; erst gegen Ende 1952 durfte er wieder einen Posten in Moskau übernehmen.²¹⁸

Die sowjetischen Rezensionen zu „Der Fall von Berlin“ sind wiederum einhellig in ihrem Lob, nicht selten sind ganze Phrasen in zwei oder mehr Filmbesprechungen wortwörtlich identisch. Die Handlung wird in der Regel in paraphrasierender Art und Weise ausführlichst beschrieben und interpretiert, wobei hier – im Unterschied zu „Die Stalingrader Schlacht“ – der Hauptfokus der meisten Rezensionen auf Stalins Beziehung zum „Volk“ (narod) bzw. zu „den Völkern“ (narodny) gerichtet ist. Stalins strategisches Genie tritt dabei häufig in den Hintergrund. So schreibt der Drehbuchautor Aleksandr Štejn:²¹⁹

„Der Fall von Berlin‘ ist wunderbar durch seine wahre Darstellung der gegenseitigen Beziehungen von Führer und Volk. Im Film wird inspiriert, poetisch, leidenschaftlich von der großen Liebe der Völker zu Stalin erzählt, von der Liebe des großen Stalin zu den Völkern. Das gigantische Bild Stalins gibt dem ganzen Film Farbe. Stalin nimmt sogar dann unsichtbar an den Angelegenheiten der sowjetischen Menschen teil, wenn er gar nicht auf der Leinwand ist.“

Die Rezensenten werden nicht müde, die Einheit des sowjetischen Staats- und Parteichefs mit den einfachen Soldaten und den Repräsentanten des „Sowjetvolks“ zu betonen, wobei in diesem Zusammenhang häufig auf die Symbolfunktion der Hauptcharaktere Aleša und Nataša hingewiesen wird.²²⁰

„Der am 25. Oktober 1917 geborene Stahlschmelzer Aleksej Ivanov, Rekordar-

218 In dieses Deutungsmuster paßt auch das von Seiten Stalins an seine Marschälle ergangene Verbot, Memoiren über die Zeit des Krieges zu veröffentlichen; vgl. Lazarev, L.: Russian Literature on the War. In: Garrand and Garrand (Hg.): World War 2 and the Soviet People. London 1993, S. 30–31.

219 Štejn, A.: Vožd' i narod. In: Literaturnaja Gazeta, 21.1.1950.

220 Višnevskij, V.: „Padenie Berlina“. In: Kul'tura i žizn', 21.1.1950, S. 3 f.; vgl. auch: Ščerbina, V.: Fil'm o velikom pobe. In: Pravda, 25.1.1950, S. 3; Pavlenko, P.: Kinoscenarii. Moskau 1952; Tarasenkov, A.: Slavnye stranicy kinodramaturgii (O scenarijach P. Pavlenko). In: Iskusstvo kino 3/1953, S. 46–56.

beiter und Kriegsheld, repräsentiert für uns die Generation, die von der Partei Lenins-Stalins erzogen wurde, die Idee von Menschen der Stalinschen Epoche.“

Interessanterweise werden die im Film recht deutlichen – und die im Kontext des Kalten Krieges aktualisierbaren – Seitenhiebe auf die Westmächte in den Rezensionen kaum hervorgehoben. Das folgende Zitat über die Figur des Charles Bedston stellt hier eher eine Ausnahme dar:²²¹

„Dieser Vertreter garantiert Deutschland – während die Schlacht um Stalingrad tobt – eine geheime Lieferung an Chrom und Wolfram, die für die Fertigung von Panzerwaffen nötig ist. Die Umrisse der zukünftigen Bonner und anderer anti-sowjetischer Übereinkünfte werden vor uns sichtbar.“

Insgesamt war „Der Fall von Berlin“ nach seiner Auszeichnung mit dem Großen Preis auf dem Filmfestival in Karlovy Vary schnell kanonisiert. Filmminister Bolšakov sprach ihm bereits ein Jahr nach seiner Premiere eine Bedeutung zu, wie es sie in der sowjetischen Filmgeschichte nur mit Čapaev gegeben habe.²²²

221 Višnevskij, „Padenie Berlina“, S. 4.

222 Vgl. Hülbusch, Das Spiegelkabinett des Diktators, S. 230/231.

3.8. „Taufwetter“ – Sowjetfilm und XX. Parteitag

Trotz seiner enormen ideologischen Bevormundung hatte sich der sowjetische Film in den dreißiger Jahren zu einer umfangreichen Industrie entwickelt, nicht zuletzt aufgrund des wachsenden Interesses der Regierung und aufgrund der Mittel, die den Studios demzufolge von seiten des Staates zur Verfügung gestellt wurden. Das Kino wurde nicht nur als Instrument der politischen und ideologischen Indoktrination, sondern auch als ein Medium zur Unterhaltung der Massen verstanden – ganz nach dem Vorbild Hollywoods. In den dreißiger Jahren hatten sich so große Teile der sowjetischen Bevölkerung – vor allem in den urbanen Zentren – zu eifrigen Kinogängern entwickelt. Die Massenpopularität des Kinos, eine aufgestaute Nachfrage nach neuen Filmen, große Produktionskapazitäten, eine Vielzahl talentierter Regisseure, Autoren und Kameraleute – all das erklärt die rasche Renaissance des sowjetischen Kinos nach Stalins Tod.²²³

Als Chruščev das Erbe Stalins antrat, erklärte er seinen Vorgänger zum alleinigen Verantwortlichen für die Leiden des sowjetischen Volkes. Er verurteilte den „Personenkult“ und beschuldigte das Kino, dessen Komplize gewesen zu sein.²²⁴ Die im Februar 1956 auf dem XX. Parteitag der KPdSU von Chruščev gehaltene „Geheimrede“, in der er Stalin nicht nur des Massenmords, der Selbstvergötterung und des Verfolgungswahns, sondern auch schwerwiegender Fehler und Versäumnisse bei der Führung von Staat und Armee im Zweiten Weltkrieg

223 Zur zeitgenössischen sowjetischen Beurteilung des „Taufwetters“ in der Filnkunst vgl. Bolšakov, I. G.: *Sovetskoe kino i ego značenie v razvitii socialističeskoj kul'tury*. In: *Vestnik istorii mirovoj kul'tury*, 2/1959, S. 18–34; Dobin, E. S.: *Poetika kinoiskusstva. Povestvovanie i metafora*. Moskau 1961; Jutkevič, S. I.: *O kinoiskusstve*. Moskva 1962; *Eto volnuet kinematografistov. Diskussionnye zametki*. In: *Iskusstvo kino*, 6/1962, S. 97–99; Gerasimov, S. A.: *Kinoiskusstvo i sovremennost'*. In: *Kommunist*, 1/1961, S. 84–85; ders.: *Revoljucionnaja strastnost' sovetskogo kino*. In: *Kommunist*, 18/1965, S. 50–57; *Kino v naši dni. Zadači sovetskogo kinoiskusstva v svete proekta Programmy Kommunističeskoj Partii Sovetskogo Sojuza. Stat'i*. In: *Iskusstvo kino*, 10/1961, S. 1–18; Michajlov, N. A.: *Iskusstvo, ljubimoe narodom. K dal'nejšemu pod'emu sovetskogo kinoiskusstva*. Moskau 1958; Tolčenova, H.: *Fil'my i žizn'. Zametki kinokritika*. In: *Kommunist*, 14/1963, S. 94–101; Varšavskij, Ja. L.: *Vstreča s fil'mom*. Moskau 1962; Zak, M. Ch.: *Mir ekrana*. Moskau 1961.

224 Vgl. Woll, J.: *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. London, New York 2000, S. 9 ff.; Johnson, V.: *Rußland nach dem Taufwetter*. In: *Nowell-Smith*, S. 600–611.

beschuldigte, hatte weitreichende Konsequenzen für die offizielle Version vom Mythos des „Großen Vaterländischen Krieges“. ²²⁵ Indem Chruščev Stalins Bedeutung im Krieg gegen Hitlerdeutschland anzweifelte, präsentierte er dem Publikum seine eigene Interpretation der Geschehnisse. ²²⁶

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

Darüber hinaus hob Chruščev die Bedeutung des „kleinen Mannes“ für den Sieg der Sowjetunion hervor. Jeder Sowjetbürger konnte sich fortan als Kriegsheld fühlen. ²²⁷

„Die herrlichen und heroischen Taten von Hunderten von Millionen Menschen [...] werden durch die Jahrhunderte und Jahrtausende in der Erinnerung einer dankbaren Menschheit fortleben.“

Während der Periode des „Tauwetters“ (otpepel') entfaltete sich in der Sowjetunion nun zum erstenmal ein vergleichsweise offener Diskurs über die Ereignisse im Zweiten Weltkrieg. Diese konnten nun auch in differenzierterer Form literarisch und künstlerisch verarbeitet werden, ohne die aus der Stalin-Ära überlieferten Heldenklischees bedienen zu müssen. ²²⁸

²²⁵ Zu den Folgen der Rede vgl. Beyrau, D. (Hg.): Das Tauwetter und die Folgen: Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956. Bremen 1988; Filtzer, D.: Die Chruschtschow-Ära. Entstalinisierung und die Grenzen der Reform in der UdSSR, 1953–1964. Mainz 1995, S. 28 ff.; Tompson, W. J.: Khrushchev: A Political Life. London 1995, S. 143 ff.

²²⁶ Chruščevs „Geheimrede“ zit. nach: Talbott, S.: Chruschtschow erinnert sich. Reinbek bei Hamburg 1971, S. 529–586, hier: S. 564.

²²⁷ Ebda.

²²⁸ Zur Kriegsliteratur unter Chruščev vgl. Beitz, W.: Krieg als immerwährendes Thema. In: ders. (Hg.): Vom „Tauwetter“ zur Perestrojka. Bern u.a. 1994, S. 159–185; Keep, J. L. H.: Last of the Empires: A history of the Soviet Union 1945–1991. Oxford, New York 1995, S. 120–131; Tumarkin, The Living and the Dead, S. 110 f.; zur Kulturpolitik: Beyrau, D.: Intelligenz und Dissens: die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985. Göttingen 1993, S. 156 ff.; Taubman, W./ Khrushchev, S./ Gleason, A.: Nikita Khrushchev. New Heaven, London 2001.

Auch bewirkte das „Tauwetter“²²⁹ in der sowjetischen Kinematographie, in der künstlerischen Praxis, in der Filmästhetik sowie im Verhältnis zwischen Filmkunst und Zuschauern grundlegende Veränderungen. Als sich das sowjetische Kino nach dem XX. Parteitag der KPdSU dem Thema des Zweiten Weltkrieges widmete, wurden Sujets aus den 40er Jahren erneut aufgegriffen und auf neue Art und Weise behandelt. An die Stelle von Funktionsträgern, die politisch und moralisch Vorbildcharakter hatten, traten nun Figuren mit ihren Widersprüchen und Schwächen. Filme über den vergangenen Krieg erschlossen der sowjetischen Kinematographie gleichsam einen neuen künstlerischen Gegenstand. Zugleich waren sie ein wichtiger Beitrag in der Polemik gegen die Tendenz, Kunst als Bebilderung von Abstraktionen zu verstehen, gegen einen Monolithismus, der keinen Widerspruch zuließ zwischen Individuellem und Gesellschaft, gegen die „perspektivische“ Abbildung einer Realität, die der Theorie des Sozialistischen Realismus entsprang. Diese Filme ließen ihre Zuschauer teilhaben an den kathartischen Ereignissen von Schmerz, Verlust und Leiden im Zweiten Weltkrieg, die das Leben praktisch jeder Familie in der Sowjetunion betroffen hatten. Während in den Kriegsepen der Stalin-Herrschaft die sowjetischen Einheiten, bekleidet mit weißen Tarnuniformen, die Deutschen in einer symbolisch reinen, weißen Winterlandschaft bekämpften und besiegten, ziehen die Soldaten in den Kriegsfilmern der „Tauwetter“-Periode schlammbedeckt in die Schlacht. Öde, verbrannte und matschige Landschaften dominieren und signalisieren eine neue unheroische Sicht des Krieges. Die Perspektive verschob sich vom gemeinsamen Kampf und Sieg, die „das Volk“ zusammengeschweißt haben, auf den Tribut, den der Krieg den einzelnen Menschen und ihren Familien abverlangt hatte.²³⁰

Die Wiederbelebung des sowjetischen Films trat somit in der Tat sehr schnell ein, als sich die Wirkung des „Tauwetters“ auf alle Sparten der sowjetischen Kultur ausdehnte. Mitte der fünfziger Jahre wurden viele der alten Einschränkungen

229 Der Begriff „Tauwetter“ entstammt dem Titel des Romans „Ottepel“ (1954–56) des Schriftstellers Il'ja Ehrenburg, wird jedoch ebenso auf alle anderen Bereiche der Kunst angewandt.

230 Zum veränderten Menschenbild im „Tauwetter“-Kino vgl. Kozincev, G.: Gumanizm sovjetskogo kino. In: Kommunist, 18/1961, S. 72–80; Isaeva, K. M.: Naš sovremennik na ekrane. Moskau 1961; Petrovskij, M.: O vremeni i o tebe. Obraz sovremennika v sovjetskom kinoiskusstve. In: Junost', 7/1961, S. 72–79.

aufgehoben, was ein beachtliches Ansteigen der Filmproduktion zur Folge hatte. Regisseure, die in der Vergangenheit interessante Arbeit geleistet hatten, nutzten die neue Freiheit und kehrten zum Experiment zurück. Neue Regie-Talente hatten die Chance zur Entfaltung, wodurch das Kino insgesamt vielfältiger wurde. In einem System, das alle Aspekte des Lebens politisierte, hatte jeder Film, der die Realität mehr oder weniger realistisch zeigte, subversives Potential. Zwar erreichte der sowjetische Film nie wieder die weltweite Anerkennung, die er einst in den zwanziger Jahren genossen hatte, aber die Filme wurden wieder sehenswert und auch international als positiver Beitrag zum kulturellen Leben der Sowjetunion gewertet.²³¹

Die ersten „Tauwetter“-Filme erschienen im Jahre 1956 in den Kinos, und Filmkritiker betrachteten die folgende Periode nach 1957 als die Zeit, in der die liberale „Generation der Sechziger“ (šestidesjatniki) das sowjetische Kino prägte. Diese Bezeichnung bezieht sich weniger auf das Alter der Filmschaffenden als auf deren neue Filmstile und Thematiken. Tatsächlich zählten zu dieser Gruppe etablierte Regisseure, die bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren ihre Karriere begonnen hatten (wie beispielsweise Michail Kalatozov oder Michail Romm), Kriegsveteranen, deren Ausbildung und Debüt durch die Kriegsereignisse in die Jahre des „Film-Hungers“ verzögert worden waren – wie beispielsweise Sergej Bondarčuk oder Michail Čuchraj – sowie schließlich ein Talentpool junger Regisseure, die gegen Ende der fünfziger Jahre das VGIK absolviert hatten und deren Debütfilme Aufsehen erregten – darunter Andrej Tarkovskij und Andrej Michalkov-Končalovskij. Als die meisten Projekte dieser Regisseure von einer liberalen Filmbürokratie schnell genehmigt wurden, stieg die sowjetische Filmproduktion mit atemberaubender Geschwindigkeit von weniger als zehn Filmen jährlich in den frühen fünfziger Jahren über vierzig Filme im Jahre 1954 auf über 100 abendfüllende Spielfilme gegen Ende des Jahrzehnts an. Die „Tauwetter“-Periode zeichnete sich somit durch verschiedene individuelle Regiestile aus und

231 Zu den internationalen Erfolgen sowjetischer Filmkunst vgl. Bol'šakov, I.: Sovetskie fil'my na ekranach mira. In: Iskusstvo kino, 9/1959, S. 120–124; Kacev, I.: Sovetskie fil'my i zarubežnyj zritel'. In: Iskusstvo kino, 3/1961, S. 22–27; Pobeždaet pravda. Uspech sovetskogo kinoiskusstva na mirovom ekrane. In: Iskusstvo kino, 2/1961, S. 1–6; Sadul', Ž.: Tri perepolennyh zalach. Uspech sovetskich kinofil'mov vo Francii. In: Kul'tura i žizn', 8/1959, S. 58–59; Zorkaja, N. M.: Sovetskie fil'my na zarubežnom ekrane. Moskau 1987.

war geprägt von verschiedenen Regisseurs-Generationen, die zur selben Zeit Filme herstellten.²³²

Als Kind des „Tauwetters“ wurde 1959 in Moskau das Internationale Filmfestival geschaffen, um als Schaufenster für das sowjetische Filmschaffen zu dienen und die unter Stalin abgebrochenen Verbindungen zum Westen wieder aufzunehmen. Für Filmschaffende und alle anderen Angehörigen der „Intelligencija“ bedeutete das „Tauwetter“ eine anregende Zeit kulturellen Austauschs mit dem Westen auf allen Gebieten der Kunst. Der italienische Neorealismus, die Nouvelle Vague, Bergman und Kurosawa erweiterten – neben den sowjetischen Regisseuren der zwanziger Jahre – den Kanon für die Filmkünstler bei ihrer Suche nach einem neuen, „wahrhaftigeren“ Realismus.²³³

232 Vgl. Mačeret, A. V.: *Chudožestvennyje tečenija v sovetskom kino*. Moskau 1963.

233 Vgl. Aristarko, G.: *Istorija teorij kino*. Moskva 1966; Arnehejm, P.: *Kino kak iskusstvo*. Moskau 1960; Chovi, T.: *Skvoz' bolšebnyj kristall... Problemy kinematografii*. In: *Iskusstvo kino*, 10/1962, S. 123–127; Daken, L.: *Kino – naša professija*. Moskau 1963; *Diskussija v Vil'pre. Otčet o besede sovetskogo kinorežissera G. Čuchraja s francuzkom režisserom K. Šabrolem*. In: *Iskusstvo kino*, 5/1962, S. 128–135; Feldman, D. / Feldman, T.: *Dinamika fil'ma*. Moskau 1959; Lodson, D. G.: *Fil'm – tvorčeskij process dlja jazyka i struktury fil'ma*. Moskva 1965; ders.: *Teorija i praktika sozdanija p"esy i kinoscenarija*. Moskva 1960; Marten, M.: *Jazyk kino*. Moskau 1959; Menvell, P.: *Kino i zritel'*. Moskau 1957; Santic, D.: *Mysli ob iskusstve kino*. In: *Družba narodov*, 4/1962, S. 196–203; Sarojan, U.: *Dlja čego suščestvuet kino? Stat'ja amerikanskogo pisatelja*. In: *Iskusstvo kino*, 11/1960, S. 147–148; *Vaše mnenie? Otvety zarubežnych dejatelej kino anketu žurnali "Iskusstvo kino"*. In: *Iskusstvo kino*, 10/1961, S. 129–130.

3.9. *Das Eis bricht – „Die Kraniche ziehen“ (1957)*

3.9.1. *Entstehungskontext des Films*

Michail Kalatozovs Film „Die Kraniche ziehen“ (Letjat žuravli, 1957) handelt vom widersprüchlichen Charakter der 18jährigen Veronika (T. Samoilova) und der Liebe zu ihrem Verlobten Boris (A. Batalov). Boris geht in den Krieg, Veronika bleibt daheim und verliert durch einen Luftangriff Heim und Eltern. Aus Einsamkeit und Verzweiflung – von ihrem Verlobten, der in einen Kessel eingeschlossen ist, kommen keine Briefe – gibt sie schließlich dem Werben seines Veters, der sich vom Wehrdienst zurückstellen ließ, nach und heiratet ihn. Die Ehe zerbricht jedoch an Veronikas Selbstvorwürfen und an der Niederträchtigkeit ihres Mannes. Als der Krieg zu Ende ist und die Kraniche über Moskau hinwegziehen, wartet die Zurückgelassene auf dem Bahnhof vergeblich auf ihren Geliebten.

Victor Rozov hatte dieses Sujet in seinem erfolgreichen Theaterstück „Večno živye“ („Die ewig Lebenden“) verarbeitet, das er während des Krieges geschrieben hatte und das 1956 im „Sovremennik“ uraufgeführt wurde. Doch erst im Film von Kalatozov zeigt dieses Sujet seine Sprengkraft trotz aller Konzessionen, die Dramaturg und Regisseur machten: Mark war als Schurke abgestempelt und das Kind, das die Heldin vor dem Selbstmord rettet, verschwindet, nachdem es seine dramaturgische Funktion erfüllt hat. Die darstellerische Leistung der Samoilova und die kraftvolle visuelle Sprache des Films stoßen die erwartete Geschichte von Schuld und Reue um: Veronika lebt ihr Leben, und nicht das der erwarteten Norm, sie trifft ihre eigene Wahl und wird vom Regisseur darin nicht verdammt, sondern poetisiert.²³⁴

Trotz der liberalen Atmosphäre des gerade angebrochenen „Tauwetters“ wurden am Drehbuch Korrekturen vorgenommen, die auch auf die im Film vorge-

²³⁴ Vgl. Gosfil'mfond SSSR: Letjat žuravli. Moskau 1972. (Filmszenario von Viktor Rozov). Das Hauptmotiv der mädchenhaften Frau mit ausdrucksvoller Mimik vor dem Hintergrund emporragender Ruinen wird bereits in dem Film „Eines Nachts“ (1945; Odnazdy noč'ju) von Boris Barnet vorweggenommen. Im Mittelpunkt des Films steht ein Mädchen, das auf dem Dachboden eines zerstörten Hauses verwundete sowjetische Fallschirmjäger versteckt.

nommenen Wertungen über die Ereignisse in den ersten Kriegstagen abzielten. So war beispielsweise in der ursprünglichen Version des Drehbuchs noch folgender Dialog zwischen Dr. Borozdin und einem seiner Kollegen vorgesehen:²³⁵

„Dr. Borozdin, in den Nachthimmel blickend: ‚Die Zeitungen schrieben früher immer, daß, falls denn ein Krieg kommen sollte, er auf jeden Fall auf feindlichem Territorium ausgefochten werden würde. Aber wessen Städte brennen jetzt – unsere oder die der Deutschen? Wir haben es doch ständig in diesen Liedern gehört, ‚Wir sind friedliche Menschen, aber unser Panzerzug warten in der Reserve ... Auf was wartet der denn jetzt? Warum bewegt er sich nicht?‘

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

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

Ivan Afanasevič blickt ängstlich umher.

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

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

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

Kalatozov entschied sich indessen für eine andere Szene, die sich reibungslos in den erzählerischen Gesamtzusammenhang einbetten ließ, nichtsdestotrotz aber als „entschärftes“ Äquivalent zum eben zitierten Dialog zwischen Dr. Borozdin und seinem Kollegen gelten kann. Als zwei junge Arbeitskolleginnen von Boris in der

235 RGALI, f. 2453, op. 3, d. 617, Bl. 41–3. Als das Drehbuch am 17. Juni 1956 im Mosfil'm-Studio besprochen wurde, war diese Szene bereits gestrichen. Vgl.: RGALI, f. 2453, op. 3, d. 619.

Wohnung auftauchen, um dem frischgebackenen Soldaten „im Namen des Fabrikkomitees“ ein Lebewohl zu entrichten, kann Dr. Borozdin nicht umhin, sich über die künstliche politische Rhetorik der Zeit lustig zu machen:

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

Ende August 1957 wurden die „Kraniche“ einige Monate vor ihrer Uraufführung in der Öffentlichkeit erstmals in ganzer Länge in einer internen Sitzung der Mosfil'm-Studios begutachtet. Grigorij Rožal sprach wohl für eine große Zahl der Anwesenden, als er sagte:²³⁶

„Wir weinten, wir alle weinten, und ich schäme mich nicht, dies zuzugeben.“

Zudem war „Die Kraniche ziehen“ ein Meisterwerk, das sich einigermaßen überraschend eingestellt hatte. Kalatozov debütierte zwar im Jahre 1930 mit dem poetischen, visuell-ausdrucksstarken Dokumentarfilm „Das Salz Swanetiens“ (Sol' Svanetii), doch inszenierte er noch 1950 mit „Verschwörung der Verdammten“ (Zagovor obrečennyh) einen typischen Film der spätstalinistischen Periode sowie einen ebenso plakativen Film über die Helden der Neulandgewinnung („Der erste Zug“; Pervyj ešelon, 1955). Urusevskij war für seine ungewöhnliche Ausdrucksfähigkeit zwar schon seit „Der letzte Schuß“ (Sorok Pervyj, 1956; R.: G. Čuchraj) bekannt, hatte jedoch davor ausgesprochen konventionelle Filme gedreht, die an Ölgemälde der naturalistischen Malerei erinnern.²³⁷ Tat'jana Samoilova spielte keine andere Rolle so suggestiv, und keiner ihrer späteren Filme erreichte die Ausdruckskraft der „Kraniche“, obwohl sie mehrere internationale

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

237 So etwa „Drei Menschen“ (Vozvraščenie Vasilija Bortnikova, 1953, R.: V. Pudovkin) und „Kubankosaken“ (Kubanskije kasaki 1950; R.: I. Pyr'ev).

Angebote annahm, in denen sie ihre Unwiederholbarkeit reproduzieren wollte – weder in Ungarn („Alba Regia...bitte kommen“; Alba Regia, 1961; Regie: Mihály Szemes) noch in Italien („Sie zogen gen Osten“; Italiano, brava gente, 1965; Regie: Guiseppe de Santis).“

Begeistert entdeckte auch das westliche Publikum dieses neue Kino: Der Film erhielt 1958 in Cannes die Goldene Palme.²³⁸ Hartnäckige westliche Vertreter des Kalten Krieges glaubten damals in der puren Menschlichkeit des Films eine besonders perfide Variante kommunistischer Propaganda entdeckt zu haben und warnten vor einer Verwirrung der ideologischen Fronten.²³⁹

3.9.2. Inhalt

Ein junges Liebespaar – Boris und Veronika – flaniert in den frühen Morgenstunden durch das menschenleere Moskau. Beim Abschied verabreden sie sich für einen der nächsten Tage. Am selben Morgen trifft die Nachricht vom Ausbruch des Krieges ein: Deutschland hat die Sowjetunion angegriffen. Wegen der kriegsbedingten Sonderschichten in der Fabrik, in der Boris arbeitet, kann er das vereinbarte Treffen nicht einhalten. An seiner Stelle erscheint sein Vetter Mark, ein Pianist, und macht Veronika den Hof. Sie weist ihn brüsk zurück.

Boris hat sich als Kriegsfreiwilliger gemeldet und wartet auf seine Einberufung – Veronika weiß nichts davon. Während die beiden in Veronikas Zimmer die vorgeschriebene Verdunkelung anbringen, wiegt sie sich im Glück ihres Zusammenseins, das der Gedanke an den Krieg nicht trüben kann. Stepan, ein Freund von Boris, bringt den Einberufungsbefehl; es bleiben nur noch wenige Stunden bis zum befohlenen Abmarsch. Durch eine Verkettung widriger Umstän-

238 Vgl. u.a. die Besprechungen im US-amerikanischen Film Quarterly, 3/1960, S. 42 und im italienischen Rivista del Cinematografo, 3/1959, S. 106; Lefèvre, R.: Quand passent les cigognes. In: Chevalier, J.; Egly, M.: Regards neufs sur le cinéma. Paris 1963; Gregor, U.: Wenn die Kraniche ziehen. In: Filmkritik 5/1959.

239 Vgl. Elbe, M.: Die trojanischen Kraniche. Zu einem sowjetischen Film. In: Deutsche Tagespost, 12.8.1958; Linnerz, H.: Durchbruch zur Weltklasse: Der Zug der Kraniche. In: Echo der Zeit, 17.8.1958.

de kommt Veronika zu spät zum Sammelplatz, ihr Abschiedspaket zerplatzt, von Boris unbemerkt, zwischen den Stiefeln der vorbeiziehenden Soldaten.

Der Krieg schreitet fort; in den Straßen von Moskau sind Panzersperren aufgebaut. Vergeblich wartet Veronika auf eine Nachricht von ihrem Geliebten. Nach einem Bombenangriff findet sie ihre Wohnung zerstört, ihre Eltern tot. Boris' Familie, die Borosdins – sein Vater Fedor Ivanovič, seine Schwester Irina, seine Großmutter und Mark – nehmen sie bei sich auf. Während eines weiteren Bombenangriffs bedrängt Mark sie erneut. Im Inferno der explodierenden Geschosse und vor seiner Hartnäckigkeit zerbricht ihr Widerstand.

Inzwischen marschiert ein von den Deutschen eingekesselter Trupp Soldaten durch ein Sumpfgelände, darunter Boris und Stepan. Als jener ein Foto Veronikas betrachtet, macht sich der unreife Volodja über die Untreue der Soldatenbräute lustig. Boris schlägt ihn zu Boden. Zur Strafe werden beide abkommandiert, die Stellung des Feindes auszukundschaften, um den Ausbruch aus dem Kessel vorzubereiten. Zwischenschnitt: Mark eröffnet seinen Angehörigen, daß er und Veronika heiraten werden. Bei dem Aufklärungsunternehmen wird Boris von einer verirrtten Kugel getroffen. Sterbend hat er die Vision von seiner Hochzeit mit Veronika.

Die Borosdins sind nach Sibirien evakuiert worden. Fjodor Ivanovič leitet ein Lazarett, in dem auch Irina als Chirurgin und Veronika als Krankenschwester arbeiten. Veronika leidet an ihrer Verbindung mit Mark, die sie sich als einen unverzeihlichen Fehler vorwirft. Tagtäglich hofft sie auf Nachricht von dem als vermißt gemeldeten Boris.

Im Lazarett versorgt Veronika verwundete Soldaten. Einer von ihnen steigert sich in einen Tobsuchtsanfall; er mußte erfahren, daß seine Braut ihn wegen eines andern verlassen hat, während er an der Front war. Der herbeigerufene Fjodor Ivanovič beruhigt ihn mit dem Appell an seine Disziplin und der flammenden Verurteilung jener Frauen, die den kämpfenden Soldaten nicht die Treue halten. Veronika, die mit wachsender Qual zugehört hat, stürzt in höchster Verzweiflung davon. Ein elternlos herumirrendes Kind, ein kleiner Junge namens Borja, der fast von einem Militärfahrzeug überfahren wird, hält sie von dem beabsichtigten

Selbstmord ab.

Auf einer Namenstagfeier spielt Mark Klavier. Als Geschenk für die Gastgeberin hat er ein Stofftier mitgebracht, ein Eichhörnchen – Boris' Abschiedsgeschenk für Veronika. In seinem Korb versteckt findet sich ein zusammengefallener Brief, der in angeheiterter Stimmung verlesen wird. Veronika, die den Verlust entdeckt hat, taucht auf; man händigt ihr den Brief aus. Mit Boris' Stimme hört sie seine Abschiedszeilen an sie. Aus ihrer Erstarrung erwachend, schlägt sie Mark ins Gesicht.

Fjodor Ivanovič hat erfahren, daß Mark nur aufgrund von Bestechung zurückgestellt worden ist. Als Mark und Veronika nach Hause kommen, stellt er ihn zur Rede und wirft ihn hinaus; Veronika hingegen, die die Familie verlassen will, bittet er zu bleiben.

Volodja sucht nach den Angehörigen von Boris. Er trifft auf Veronika, die den kleinen Borja zu sich genommen hat. Sie verschweigt ihre Beziehung zu Boris. Volodja, der sie für eine Unbeteiligte hält, berichtet, daß Boris gefallen sei. Veronika gibt sich als Boris' Verlobte zu erkennen.

Kriegsende. Veronika hofft immer noch auf Boris' Rückkehr. Moskau empfängt die heimkehrenden Soldaten. In der begeisterten Menge, in der sich überschwengliche Wiedersehensszenen abspielen, hält Veronika, den Arm voller Blumen, Ausschau nach Boris. Sie findet Stepan, der ihr dessen Tod bestätigt: Er übergibt ihr das Foto von ihr, das Boris immer bei sich trug. Fassungslos weinend, gibt Veronika sich ihrem Schmerz hin. Dann beginnt sie, ihre Blumen an fremde Soldaten zu verteilen. Am Himmel zieht ein Schwarm Kraniche seine Bahn, jene Kraniche, die für sie und Boris ein Symbol ihres Glücks waren.

3.9.3. Interpretation

Kalatozovs Film setzte sich mit dem „Großen Vaterländischen Krieg“ auf eine für sowjetische Traditionen sehr eigenwillige und eigenständige Weise auseinander.

Die Ambivalenz der Figur der Veronika widersprach überlieferten Typisierungen, ihre Rätselhaftigkeit und Individualität standen in krassem Gegensatz zum zuvor im sowjetischen Film kanonisierten Bild der treuen Kriegsbraut. Die sowjetische Kritik war von dem Film begeistert, wußte aber lange Zeit nicht, wie die Figur der Heldin interpretiert werden sollte. Die Zeitschrift *Iskusstvo kino* sah in dem Film ein Werk „Über die Liebe und Treue zum Volk“ und hoffte, daß er den „Sinn für die zivile Heldentat eröffnen werde“²⁴⁰. Dem Drehbuchautor Viktor Rozov wurden dramaturgische Fehler vorgeworfen, da das Verhalten der Heldin der Logik widerspreche. Der Untreuen wurde der Weg „ins große Leben der Gemeinschaft“ gewünscht.²⁴¹

Eine politisch explizite Botschaft oder Stellungnahme wird man in diesem Film in der Tat vergeblich suchen. So sehr der Krieg das Schicksal seiner Protagonisten bestimmt, so weit entrückt ist das eigentliche Kriegsgeschehen; selbst die Kugel, die Boris tötet, kommt aus einem unbestimmten Nirgendwo. Auch „die Deutschen“ als personifizierter Feind sind in dem Film nicht präsent. Filmhistorisch betrachtet, d.h. im Kontext der sowjetischen Filmproduktion der vierziger und fünfziger Jahre, liegt die Leistung von Kalatozovs Film somit in der Loslösung der Kriegsthematik aus dem vorgegebenen Schema von antifaschistischer Rhetorik und patriotischer Heroisierung des eigenen Abwehrkampfes, wie sie die „stalinistischen“ Kriegsfilmepen kennzeichnet – wenn sie nicht einzig die Größe Stalins ins rechte Licht zu rücken bestrebt waren. Veronika ähnelt weder der „kanonisierten“ Märtyrergestalt der Zoja Kosmodem'janskaja noch der vorbildlich-treuen Kriegsbraut in Konstantin Simonovs „Ždi menja“.²⁴²

„Die Kraniche ziehen“ entwickelt das Drama einer ausgesprochen unpolitischen, passiven Person. Noch die Rede Stepan's zum Abschluß, mit der er sich an die auf dem Bahnhof versammelte Menge richtet, ist auf einen gänzlich unpoli-

240 *Iskusstvo kino*, 2/1957, zit. nach: Engel, Geschichte des sowjetischen und russischen Films, S. 120.

241 Vgl. Turovskaja, M.: Da i net, in: *Iskusstvo kino* 12/1957, S. 15–18, hier: S. 18.

242 Dieser Film wird von Richard Sites folgendermaßen bewertet: „an elegiac if inelegant love poem, that millions recited as if it were a prayer; that women repeated as tears streamed down their faces; that men adopted as their own expression of the mystical power of a woman's love.“ Stites, R.: *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*. Cambridge 1992, S. 101.

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

Das filmische Melodram, das „Kino der Gefühle“²⁴³, artikuliert den Konflikt zwischen den Wünschen und den gesellschaftlichen Institutionen einer männlich-patriarchalischen Welt, zwischen dem Verlangen nach Liebe – den „Ansprüchen des Herzens“ – und den männlichen Ritualen und Realitäten der Macht, der Karriere, des Abenteuers, der Geschichte, der Moral. Es ist das „weibliche“ Genre schlechthin, das nicht nur in der Regel eine Frau in den Mittelpunkt des Geschehens stellt, sondern es auch – im Unterschied zum erotischen Kino – an die subjektive Sicht der weiblichen Heldin bindet. Das ist gewiß nicht als Darstellung der weiblichen Subjekt-Natur an sich zu verstehen, sondern bleibt an das Rollenschicksal der Geschlechter gebunden. Im Film-Melodram fordert ein auf den Binnenraum von Ehe und Familie beschränktes Glücksverlangen sein Recht gegenüber den historisch-gesellschaftlichen Tatsachen – um sich zuletzt im Gefühl des Leidens mit ihnen auszusöhnen. Dies geschieht entweder in der Absicht einer mehr oder minder ideologischen Bestätigung des Bestehenden oder weil der Heldin schließlich nichts anderes übrigbleibt – und dies ist der Fall in Kalatozov's „Die Kraniche ziehen“.²⁴⁴

Der Anfang des Films zeigt weniger das individuelle Glück, als daß er ein Glücksversprechen gibt. Der Glanz, der Schwung, die romantische Unbekümmertheit und weltentrückte Intimität der beiden einzigen Sequenzen, die der Film der Gemeinsamkeit des Liebespaares gönnt, müssen bis zum Schluß das Maß von Veronikas Verlust abgeben. Der den beiden verwehrte Abschied, eine filmisch genial aufgebaute Szenenfolge, stellt bereits die emotionale Katastrophe dar, die

243 Vgl. Seeßlen, G.: Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek bei Hamburg 1980.

244 Vgl. Visarius, K.: Wenn die Kraniche ziehen. In: Krieg und Frieden, atomare Bedrohung. Frankfurt a. M. 1988, S. 134–143, hier: S. 137 ff.

der weitere Fortgang nur endgültiger machen wird: angefangen mit dem langen Abschied Boris' von seiner Familie, in die noch in Gestalt zweier junger Mädchen eine Betriebsdelegation platzt, über Veronikas Fahrt durch die Stadt, die durch vorbeiziehende Panzerkolonnen verzögert wird, bis hin zur Parallelmontage der einander suchenden Blicke Boris' und Veronikas, die, eingebunden in die Menge der Abschiednehmenden, auf das filmische Elementarereignis des Blickkontakts zulaufen – der ihnen bis zuletzt verweigert wird.

Kaum weniger wirkungsvoll ist die Inszenierung von Boris' Tod, die dem Sterbenden eine visionäre Erfüllung seiner Wünsche gönnt, die weder er noch seine Geliebte mehr erleben können – ihre Hochzeit. Die Energie des Glücksverlangens ist so groß, daß sie seine Erlösung im Bild gleichsam herbeizwingt; wie auch Veronika die ganze zweite Hälfte des Films und die Zeit bis zum Kriegsende benötigt, um ihre Hoffnung aufzubrechen. Hier repräsentiert Kalatozovs Werk die gebrochene Wunschlogik des Melodramas in Reinform.

Neben der melodramatischen Grundlinie der Zerstörung des persönlichen Lebensglücks und Lebenssinns entwickelt Kalatozov einen zweiten Konflikt, der seiner – wenn auch für den sowjetischen Film zunächst folgenlosen – Hinwendung zum Bereich des Privaten und einer nuancierten filmischen Psychologie erst volles Gewicht verleiht. Es ist der von der melodramatischen Grundkonstellation abgeleitete Konflikt zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv. Die absolute Hingabe an die Liebe nämlich, die Veronika verkörpert, steht im Widerspruch zu den Bindungen an die Gesellschaft und zu den Pflichten, die sie fordert. Folgerichtig zeigt die Kamera die Liebenden in einer exklusiven Zweisamkeit: zuerst in einer menschenleeren Stadt, dann in der Intimität eines Zimmers. Zugleich bettet der Film die Geschichte seiner Hauptfiguren in zahlreiche, mit realistischer Genauigkeit gezeichnete Milieu- und Massenszenen ein, vom engeren Kreis der Familie bis zu den Kollektiven der Fabrikarbeiter und Soldaten, der in die Bombenkeller geflüchteten Moskauer und der in Gemeinschaftsunterkünften lebenden Evakuierten. Die ständige Präsenz der „Massen“ öffnet die Privatheit der Liebesgeschichte hin zum kollektiven Schicksal des Volkes. An dieses bleibt Veronikas Einzelschicksal ebenso gebunden, wie die innere Erfahrung ihrer Liebe, ihres

Verlustes und ihres Schmerzes sie in die Isolation treibt. Exemplarisch für das spannungsreiche Verhältnis der beiden Pole ist wiederum die Abschiedsszene. Während sich die Erfahrung der Trennung von einem geliebten Menschen in der versammelten Menge vervielfältigt, verhindert diese gleichzeitig, daß Boris und Veronika sich finden. Erst die ganz ähnlich aufgebaute Schlußszene bringt einen Ausgleich dieses Konflikts zustande.

Veronikas Isolation wird durch ihre Verbindung zu Mark noch verschärft. Die Entscheidung für den „falschen“ Mann, der sich nicht nur als verantwortungsloser Bohémien, sondern zudem auch als Drückeberger entpuppt – dieser moralische Fehltritt der Heldin gehört zum melodramatischen Standardrepertoire ebenso wie das verwaiste Kind, das sie ans Leben und Weiterleben bindet. Die sowjetische Kritik hatte gelegentlich an der Untreue Veronikas Anstoß genommen und ihr Unglaubwürdigkeit vorgeworfen. Dahinter stand die Forderung nach einer moralisch unbefleckten Idealfigur, entsprechend der Kunst-Doktrin des sozialistischen Realismus und seinem schematischen Welt- und Menschenbild. Demgegenüber hat sich Kalatozov für eine spannungsreichere, komplexere und menschlichere Psychologie entschieden. Die Gefühle sind eben kein zuverlässiger Kompaß für das „richtige“ Verhalten. Von solchen Erwähnungen abgesehen, hat die Verführungsszene zwischen Mark und Veronika eine große emotionale Überzeugungskraft und innere Konsequenz: Das pathetische Klavierspiel Marks, das Krachen der Detonationen, flackerndes Licht, das splitternde Glas, der Masochismus des Mannes, der die Schläge der Widerstrebenden hinnimmt, bis sie halb ohnmächtig niedersinkt – all das vermittelt eine emotionale Aufgewühltheit, deren erotische Brisanz die kindlich-keuschen Zärtlichkeiten zwischen Boris und Veronika weit in den Schatten stellt.

„Die Kraniche ziehen“ ist ein Klassiker des sowjetischen Films,²⁴⁵ in dem jede

245 Vgl. Anninskij, L.: *Sestidesjatkni i my*. Moskau 1991, S. 33–43; Trojanovskij, V: *Letjat žuravli tret' veka spustja*, in: *Kinovedčeskie zapiski* 17/1993, S. 49–56; Neia Zorkaja sah die Bedeutung der „Kraniche“ „above all in the fact that the screen told, with feeling and pathos, the story not of a glorious exploit but of guilt and atonement. The central character of the film could under no circumstances [...] be a ‚positive example‘, yet the authors refused to pass judgement on the girl Veronika who, under tragic circumstances, betrayed the mem-

Einstellung einer Komposition gleicht. Durch die virtuose Kameraführung Sergej Urusevskijs gelang es, ein nuancenreiches Bild der handelnden Charaktere zu entwerfen.²⁴⁶ Die ungewöhnliche Subjektivierung der Filmhelden korreliert mit der wiedergewonnenen Individualisierung der filmischen Perspektive, z.B. im Gebrauch der entfesselten Handkamera, die im Mitlauf die Bewegung der Heldin suggeriert oder im Gebrauch ausgefallener Blickwinkel, die auf diese Art die individuelle Verfassung der Heldin vermitteln. Nur ein Beispiel für die Dynamik von Urusevskijs Kamera sei hier angeführt: das visuelle Motiv einer spiralförmigen Kreisbewegung, das zuerst bei der Trennung der Verliebten im Treppenhaus zu Veronikas elterlicher Wohnung auftaucht. Es wiederholt sich, wenn Veronika die gleiche Treppe durch das brennende Haus hinaufstürmt und ihr von einer Bombe zertrümmertes Zuhause erblickt; und es kehrt wieder in den kreisenden Baumstämmen, die den Blick des sterbenden Boris in einen wirbelnden Strudel reißen, um in die Traumbilder seiner Hochzeit überzugehen. Die bevorzugten Weitwinkelobjektive, die eine besondere Tiefenschärfe ermöglichen, geben den Massenszenen eine neue Dimension. Der virtuos lange Einsatz der Handkamera im Schwenk ohne Schnitte verlagert die Montage in das Bild und schafft den eigenartigen nervösen Rhythmus des Films. Der unvermittelte Wechsel von der subjektiven zur objektiven Perspektive, von Nahaufnahmen zu Einstellungen von ganz oben, ersetzt wiederum die verwirrte Sicht der Veronika durch den totalen Blick auf ihre kleine Figur – mitten im Chaos der schweren Lastwagen oder in der Menge auf dem Bahnhof. Diese raffinierten visuellen Verunsicherungen betonen die Verzweiflung der Heldin, wobei die aufgepeitschte Emotionalität des Films manchmal jedoch für den heutigen Zuschauer aufgesetzt wirkt. Das subjektivierte Bild wird durch den Ton forciert, der sich aus überlagerten Geräuschen, Satzketten und Musik zusammensetzt.

Die offizielle Kritik hatte augenscheinliche Schwierigkeiten, die Ambivalenz

ory of her bridegroom killed at the front.

The technique was also new. [...] The vibrant and intimitable human life returning to the screen to employ and rediscover the entire wealth of the metaphor, composition, and rhythms of cinematic poetry.“ Zorkaia, N.: *The Illustrated History of the Soviet Cinema*. New York 1991, S. 212.

246 Zu Urusevskijs Kamera s. Merkel', S.: *Ugol zrenija*. Moskau 1980.

zu verarbeiten, die von der Figur der Veronika ausging. Die Rätselhaftigkeit ihrer Individualität stand im krassen Gegensatz zu dem klar konzipierten Helden „stalinistischer“ Filme, der auf jede Frage eine eindeutige Antwort parat hatte. Veronika blieb dagegen auch sich selbst ein Rätsel. Sie spielte weder die untreue Braut, noch die gefallene Frau, weder ein Opfer des Krieges, noch eines der Umstände, sondern die Liebende, deren Glaube an ihr Gefühl stärker war als der an die Realität.

3.10. *Der Einzelne als Spielball der Geschichte – „Ein Menschenschicksal“ (1959)*

3.10.1. *Entstehungskontext des Films*

Der Aspekt des individualisierten Kriegserlebnisses wurde 1959 in dem Film „Ein Menschenschicksal“ (Sud'ba človeka) weiter aufgegriffen und forciert. Regisseur und Hauptdarsteller Sergej Bondarčuk²⁴⁷ schildert in der Verfilmung der gleichnamigen Novelle von Michail Šolochov das Schicksal eines sowjetischen Soldaten in deutscher Kriegsgefangenschaft. In der Situation der Gefangennahme entscheidet sich der Rotarmist Andrej Sokolov für das Leben, wo früher der Ehrenkodex den Tod vorschrieb. Der Zuschauer verfolgt den Weg des Geschundenen mit den erdbraunen Elendskolonnen nach Westen, seinen mißglückten Fluchtversuch und begleitet ihn durch die deutschen Gefangenenlager und KZs. Deren Grauen besteht Sokolov mit fast übermenschlicher Kraft, ehe ihm nach Jahren die Flucht durch die deutschen Linien gelingt. Er meldet sich erneut zum Einsatz und erfährt am Tage der deutschen Kapitulation vom Tod seines Sohnes, seines letzten Verwandten. Im „Menschenschicksal“ wird der Hauptdarsteller vom stalinistischen Klischee des „heldenhaften“ in Ausdruck und Gestus befreit. An die Stelle des heroischen Siegers tritt ein Mensch, der von Angst, Leid und Verzweiflung gezeichnet ist und dennoch nicht an den Widernissen eines unmenschlichen Krieges zerbricht.

Šolochov schrieb diese Geschichte im Jahre 1946, war aber vor Einbruch des „Taufweters“ nicht in der Lage, diese zu veröffentlichen. Der Soldat Sokolov kämpfte nicht für Stalin, die Partei oder die Sowjetmacht, sondern für seine Familie und seine russische Heimat – eine glaubhafte, aber für die Zensur inakzeptable Motivation. Auch bot die Verfilmung des Schicksals eines Rotarmisten in deutscher Kriegsgefangenschaft vor 1956 einiges an politischer Brisanz – galten jene

247 Zur Person Bondarčuks aus zeitgenössischer sowjetischer Sicht s. Ignatjewa, N.: Sergej Bondartschuk. Berlin (Ost) 1967; aus autobiographischer Sicht s. Bondarčuk, S.: Želanie čuda. Moskau 1981.

doch als Verräter, die nach dem Krieg nicht selten mit mehrjähriger Lagerhaft bestraft wurden.²⁴⁸ Erst deren Rehabilitierung auf dem XX. Parteitag machte die Verfilmung des „Menschenschicksals“ möglich.

3.10.2. Inhalt

Am Anfang sieht der Zuschauer einen nicht mehr jungen Mann in einer wattierten Jacke und mit einer stark abgetragenen Soldatenmütze durch die frühlinghafte Steppe schreiten. Hinter ihm trippelt ein kleiner Junge. Sie machen Rast, und während der Junge am Fluß spielt, erzählt der Mann einem anderen Wanderer von seinem Schicksal.

„Warum hat mir das Leben so übel mitgespielt? Wofür hat es mich so geschunden?“ Mit dieser Frage des Erzählers blendet der Film zurück in die Vergangenheit des Andrej Sokolov, in die Zeit, als er als junger Arbeiter seine Frau kennenlernte. In kurzen Streiflichtern erfährt der Zuschauer, wie er sich in die junge Irina verliebt und mit ihr eine Familie gründet. Sie bekommen zwei Töchter und einen Sohn, bauen ein eigenes Haus und führen eine glückliche Ehe – bis der Krieg beginnt.

Sokolov wird als Kraftfahrer an die Front beordert und gerät nach einem deutschen Stuka-Angriff, der seinen Wagen trifft, in Kriegsgefangenschaft. Hier begegnen ihm neben Hohn und Spott die schlimmsten physischen Qualen – allein die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit seiner Familie läßt ihn dies alles ertragen. Sokolov sieht den Tod in der Gefangenschaft mehrere Male direkt vor Augen, kann ihm aber immer wieder entrinnen.

Zu den Höhepunkten des Films gehört die Szene in einem deutschen Konzentrationslager, dessen Luft schon vom Rauch der Krematorien vergiftet ist. Der Lagerkommandant Müller ruft Sokolov aus dem Quartier. Jemand hat ihn angezeigt, als er unvorsichtigerweise das Los der Gefangenen verfluchte. Die Deutschen feiern gerade den Angriff ihrer Armee auf Stalingrad und der Kommandant

248 Vgl. Arnold, Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis, S. 68 ff.

fordert den russischen Gefangenen zu einem Trinkduell, das der rituellen Prüfung eines Helden aus den Geschichten der russischen Folklore gleicht: Sokolov soll wegen eines geringen Vergehens hinrichtet werden, bekommt aber zuvor von Müller ein großes Glas Wodka mit Brot und Speck angeboten. Der ausgemergelte Häftling leert daraufhin drei Gläser Wodka, lehnt aber die Beilage ab. Auch nach dem dritten Glas zeigt er noch keine Anzeichen von Angst oder Trunkenheit und bleibt zum Erstaunen seines Peinigers auf den Beinen. Sokolov geht somit aus dieser absurden Situation als Held hervor, der sogar dem Faschisten Bewunderung abverlangt und dafür mit dem Leben belohnt wird. Es ist wahrscheinlich, daß das Publikum den Hauptdarsteller in dieser Szene als „echten Russen“ identifizieren sollte, der sich deutlich von den pathetischen Kunstfiguren der Stalinzeit abhob.²⁴⁹ Die Nazis bewundern Sokolovs Trinkfestigkeit und der Kommandant belohnt den Mut des russischen „Iwan“, indem er sein Leben verschont und ihm einen Laib Brot und ein großes Stück Fett gibt. Doch Sokolovs wahres Heldentum liegt nicht in seiner Fähigkeit zu Trinken – es ist die Fähigkeit, seine Furcht zu kontrollieren. Äußerlich ungerührt während seiner Qual, läßt Sokolov seinem Entsetzen freien Lauf – sobald er draußen und in Sicherheit ist. Fast bricht er zusammen, die kostbare Nahrung an sich klammernd. Dann taumelt er zurück zu den Baracken, um seine „Belohnung“ mit den Mitgefangenen zu teilen. Bondarčuk entscheidet sich sowohl als Darsteller als auch als Regisseur, die Heldentat herunterzuspielen. Statt dessen betont er den hohen Einsatz Sokolovs, dessen Überlebenswille sogar einer solchen Situation gewachsen ist.

Nach zwei Jahren Konzentrationslager und Zwangsarbeit gelingt ihm schließlich eine spektakuläre Flucht durch die deutschen Linien, wobei er wichtige Kriegsinformationen und einen deutschen Major an die sowjetische Armee aushändigen kann.

In seinem Heimatort steht er vor den Trümmern seines Hauses. Seine Frau und die Kinder – der Gedanke an sie hatte ihn in den schwersten Situationen in der Gefangenschaft am Leben erhalten – waren vor zwei Jahren bei einem Bombenangriff getötet worden. Nur sein ältester Sohn blieb ihm erhalten, der nun als

249 Vgl. Engel, Geschichte des sowjetischen und russischen Films, S. 123.

Offizier an der Front kämpft. Auch Sokolov wird erneut an die Front beordert und muß am Tag des Sieges erfahren, daß sein Sohn am Vorabend in den letzten Stunden des Krieges gefallen ist.

Einsam und freudlos streift er nach der Demobilisierung durch das Land und arbeitet schließlich als Kraftfahrer an einem fremden Ort, bis ihm der verwahrloste Kriegswaise Wanja begegnet, dessen Mutter tot und der Vater verschollen ist. Indem er sich ihm als sein zurückgekehrter Vater zu erkennen gibt, erlöst er den Jungen von seinem Leid und beweist so sein gutes Herz und seine gesellschaftliche Verantwortung.

3.10.3. Interpretation

„Ein Menschenschicksal“ ist einer der bedeutendsten Kriegsfilme der „Tauwetter“-Periode. Sergej Bondarčuk erzählt die Geschichte seines geschundenen Helden als einen Weg von Mut, Tapferkeit und geistiger Stärke. Unter den neuen sozialen Bedingungen wurde mit dem Protagonisten ein differenzierteres Portrait des sowjetischen Lebens geschaffen, das gleichzeitig hohe Identifikationsmöglichkeiten für das Publikum bot.

Der Film des „Tauwetters“ trug der Politik des Aufbruchs, der Aufarbeitung individueller Kriegserfahrungen und der „Entstalinisierung“ Rechnung. Damit verbunden war die Rehabilitation der „kommunistischen“ Werte als stützende Konstanten der sowjetischen Gesellschaft. Der Aufbau eines neuen Selbstbewußtseins vollzog sich über die Neufassung „menschlichen“ Heldentums, das die Schrecken des Krieges nicht länger romantisierte, sondern die Heldenhaftigkeit des sowjetischen Menschen im Angesicht der realen Leiderfahrung darstellte. Das Interesse war nun auf das private menschliche Schicksal gerichtet, so daß die „Wahrheit“ des Krieges als persönliche Tragödie erzählt wurde.

Die Aufwertung des privaten Lebens ist als Folge der Allgegenwärtigkeit des Staates und als Gegenbewegung zu der hohen Mobilisierung der Bevölkerung während des Krieges zu verstehen. Dadurch wurde die Darstellung menschlicher

Charaktere differenzierter und komplexer, entwickelte sich weg von der funktionalen, entindividualisierten Sicht des „Einen unter vielen“ und hin zu einer „realistischeren“ Abbildung von Leben und Welt.

Der Soldat Andrej Sokolov verkörpert somit das Musterbeispiel sowjetischer und russischer Männlichkeit. Er ist tapferer Soldat, fleißiger Arbeiter, liebender Ehemann und Vater, Patriot, ehrlicher Kommunist und standfester Trinker. Sein Leidensweg ist ein einziger Beweis seiner Standhaftigkeit: Entschlossen und integer, mit einem genuinen Sinn für Kameradschaft ausgestattet, stellt er sich den Extremsituationen des Krieges und der Gefangenschaft. Die Figur Sokolovs steht somit stellvertretend für die unbeugsame Kraft und Stärke aller Sowjetmenschen, die sich nicht korrumpieren lassen, sondern für ihre kommunistischen Ideale selbst im Angesicht des Todes eintreten. Trotz der größten Leiden gibt er nicht auf, wehrt sich gegen seine Verzweiflung und stellt sich sogar seiner neuen Verantwortung als Vater – mit dieser Tat beweist er seine Pflichterfüllung für die Zukunft der sowjetischen Gesellschaft.

Die Verarbeitung der Kriegserfahrungen einer ganzen Generation im Film kann demzufolge als Versuch einer „Ausöhnung“ mit der Vergangenheit gewertet werden. Über die Vergewisserung der Tapferkeit des „gewöhnlichen“ Menschen wurden die durch den stalinistischen Terror beschädigten kommunistischen Tugenden restauriert. Die Bevölkerung hatte ihre Kraft, ihre Standhaftigkeit und ihre Opferbereitschaft im gewonnenen Krieg unter Beweis gestellt. Nun galt es, eine optimistische Zukunftsperspektive zu entwerfen und diese Tugenden für zivile Zwecke zu mobilisieren.

Kritiker interpretierten „Ein Menschenschicksal“ als Nachfolger „klassischer“ sowjetischer Filme, wobei Sokolov mit Helden wie Maksim, Čapaev und – ungeachtet des Geschlechtsunterschieds – mit Aleksandra Sokolova, der Heldin aus dem Film „Mitglied der Regierung“ (Člen pravitel'stva, 1939) von Zarchi und Chejfic, in Verbindung gebracht wurden. In diesem Verständnis des Films zieht Sokolov die Kraft zum Überleben aus seinem „Charakter“, der „Weltanschauung und Moral eines russischen, eines sowjetischen Menschen“.²⁵⁰ Tatsächlich ähnelt

250 Pisarevskij, D.: Vtoraja žizn' literaturnogo obraza. In: Iskusstvo kino, 6/1959, S. 88.

Sokolov Čapaev hinsichtlich seiner psychischen Entwicklung keineswegs. Das Schicksal hat den Filmhelden in nicht wiedergutzumachender Art und Weise geschädigt: Sokolov erleidet einen Schicksalsschlag nach dem anderen und ist außerstande, darauf zu reagieren bzw. etwas anderes zu tun, als seinem instinktiven Überlebenstrieb nachzugehen. Er überlebt zwar und behält trotz erduldeten Grausamkeiten die Fähigkeit zu lieben, wie in der Verbindung mit seinem adoptierten Sohn demonstriert wird. Doch sein Herz ist – wie gegen Ende des Films ausdrücklich erwähnt – gebrochen, dessen Schlag „unrhythmisch und zu schnell“.

Darüber hinaus minimiert Bondarčuk wiederholt die „außergewöhnliche“ Dimension der Handlungen seines Filmhelden. Als Sokolov mit dem gefangenen Major entkommt, zeigt Bondarčuk kaum etwas von der gefährlichen Reise und schneidet direkt zur Ankunft hinter den sowjetischen Linien. In einer früheren Einstellung sind die russischen Gefangenen in einer zerstörten Kirche untergebracht. Diese Kulisse erlaubt es Bondarčuk, die tiefe Heuchelei der „christlichen“ Nazis zu enthüllen: sie erschießen einen gläubigen Russen, der die Kirche nicht entweihen möchte – er hatte verzweifelt versucht, ins Freie zu rennen, um dort sein Geschäft zu verrichten. Als er in der Gefangenschaft einen Mitgefangenen erdrosselt, der einem Leidensgenossen androhte, ihn als Offizier zu enttarnen, spielt Bondarčuk nicht die Heldenrolle, sondern unterstreicht den Abscheu vor diesem Mord.

Vor diesem Hintergrund erfüllte der Film „Ein Menschenschicksal“ eine wichtige ideologische Funktion im sowjetischen Kulturbetrieb der „Tauwetterjahre“.²⁵¹ Zwischen den üblichen Klagen über zu niedrige Produktionszahlen und dem Mangel an zeitgenössischen Themen wurden besorgniserregende Töne bezüglich der politischen Loyalität sowjetischer Regisseure und vermeintlich aufkommender „revisionistischer Tendenzen“ laut. Der Autor eines Artikels mit dem Titel „Gegen den Revisionismus in der Ästhetik“ definierte beispielsweise „Revisionismus“ als „anti-marxistische Ansichten über Literatur und Kunst“ und als „Kapitulation vor der bürgerlichen Ideologie, die sich in politischem Landesverrat auswirken kann“. Er unterstrich diesen ominösen Schlußsatz, indem er ihn mit

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

einem Hinweis auf die Ereignisse 1956 in Ungarn verband.²⁵² In dieser Atmosphäre, die bis weit in die sechziger Jahre anhielt, wurden Lobreden auf „Ein Menschenschicksal“ zu einer Waffe, mit der man gegen kritischere Filme vorgehen konnte, die nach offizieller Lesart ein zu „düsteres“ und zu „pessimistisches“ Bild vom sowjetischen Leben zeigten.²⁵³

252 Zis', A.: Protiv revizionizma v estetike. In: *Iskusstvo kino*, 9/1958, S. 136.

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

3.11. *Der Krieg als Alltagserlebnis – „Die Ballade vom Soldaten“ (1959)*

3.11.1. *Entstehungskontext des Films*

Die Reihe der „Menschenschicksale“ wurde noch im Jahre 1959 mit Grigorij Čuchrajs „Die Ballade vom Soldaten“ (*Ballada o soldate*) fortgesetzt: An der Ostfront sieht sich der junge Soldat Aleša (V. Ivašov) plötzlich dem Angriff zweier deutscher Panzer ausgesetzt. In dieser einzigen „Schlachtenszene“ des Films versucht er zu fliehen und schießt dann – aus instinktivem Überlebenstrieb – die Tanks in Brand. Als Belohnung erbittet er statt des Ordens ein paar Tage Heimaturlaub, um der Mutter das Dach zu reparieren. Er handelt so weniger als Patriot und Verteidiger des Staates, sondern mehr als „Privatmensch“, dem das Glück seiner Familie eher am Herzen liegt als eine Auszeichnung für „Heldentaten“.²⁵⁴

Die Reise wird für den 19jährigen eine Odyssee durch die Wirren des Krieges. Er begegnet einem Kriegsversehrten, der nicht mehr nach Hause zurückzukehren wagt, ukrainischen Flüchtlingen, die dem Massaker eines Bombenangriffs entronnen sind, einem bestechlichen Wachtposten, einer untreu gewordenen Ehefrau und schließlich dem Mädchen Žura (Ž. Prochorenko), in das er sich verliebt. Als er endlich in seinem Heimatdorf eingetroffen ist, bleibt ihm gerade noch Zeit, ein paar Worte mit der Mutter zu wechseln, bevor ihn ein Lastwagen zurück an die Front bringt. Bereits im Vorspann hat der Zuschauer erfahren, daß der junge Soldat den Krieg nicht überleben wird.

Der Film hätte parallel zu Bondarčuks Streifen erscheinen können, denn die Dreharbeiten wurden zeitgleich begonnen. Čuchraj erlitt jedoch einen schweren Unfall, der ihn für ein halbes Jahr ans Bett fesselte, und er fing den Film noch einmal an – mit anderen Darstellern. Er besetzte die Hauptrollen nicht, wie ursprünglich geplant, mit dem romantischen Liebhaber Striženov und der reifen

254 Shlapentokh, D./ Shlapentokh, V.: *Soviet cinematography 1918–1991. Ideological conflict and social reality*. New York 1993, S. 138 f.

Frau Izvickaja, sondern mit zwei siebzehnjährigen Studenten der Moskauer Filmhochschule, Vladimir Ivašov und Žanna Prochorenko. Das von Valentin Ežov verfaßte Drehbuch zur „Ballade“ hatte viele Korrekturforderungen seitens des Studios provoziert. Dem Autor wurde vorgeworfen, daß die darin geschilderten Ereignisse zu klein und zu unwichtig seien. So wünschte man sich beispielweise einen General als Helden, nicht einen unreifen Soldaten. Auch sollte dem Mädchen Žura eine „Heldentat“ angedichtet werden, die der Zerstörung deutscher Panzer durch Aleša ebenbürtig sei.²⁵⁵ Doch Čuchraj bestand auf seiner Sicht der Dinge. Die „Ballade vom Soldaten“ stieß in der Sowjetunion nur auf einen bescheidenen Publikumszuspruch, erst sein internationaler Erfolg – in Cannes wurde der Film 1960 mehrfach ausgezeichnet – verhalf ihm zum Leninpreis.²⁵⁶

3.11.2. *Inhalt*

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

In einer Rückblende erzählt der Film, was selbst Alešas Mutter nicht weiß: die letzten Tage in Alešas Leben. Er, erst 19 Jahre jung, ist Funker in der sowjetischen Armee. Als letzter seiner Einheit – alle rings um ihn sind gefallen – zerstört er in Todesangst zwei Panzer und soll dafür ausgezeichnet werden. Statt des Ordens erbittet er die Erlaubnis, zu seiner Mutter fahren zu dürfen, weil das Dach

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

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

ihres Hauses dringend repariert werden müsse. Gutmütig-väterlich erfüllt ihm der Genosse General seinen Wunsch. Er bekommt sechs Tage Heimaturlaub, vier für Heim- und Rückreise, zwei Tage für den Aufenthalt bei der Mutter.

Für eine zielgerichtete, geradlinige Reise wäre diese Frist zwar knapp, aber ausreichend bemessen. Aleša ist jedoch kein ökonomischer Mensch und gerät so immer wieder in Zeitverzug. Auf dem Weg zum Bahnhof bittet ihn ein vorübergehender Soldat, seiner Frau Grüße zu bestellen, damit sie wisse, daß er (noch?) lebt; nach längeren Verhandlungen mit dem Truppenbetreuer gelingt es, diesem ein Stück Seife abzuschwatzen, das Aleša der Frau des „unbekannten Soldaten“ als Geschenk mitbringen soll.

Nachdem Aleša endlich die Reise mit dem Zug angetreten hat, stößt er an einer Haltestation auf einen Kriegsveteranen, dem er koffertugend zur Seite steht. Der Amputierte, zutiefst über sein Schicksal erbittert, befürchtet, seine Frau werde ihn wegen seiner Verstümmelung nicht mehr haben wollen. Um dem scheinbar Unvermeidlichen zuvorzukommen, möchte er ihr ein Abschiedstelegramm schicken; aber dank der energischen Zurechtweisung der Telefonistin und vor allem dank Alešas geduldiger Teilnahme läßt er davon ab und fährt doch nach Hause. Über den zermürbenden Anklagen, dem Zaudern, der Entscheidung ist der Zug abgefahren.

Und wieder heißt es warten, als Aleša mit dem immer noch skeptischen Heimkehrer nach dessen Frau Ausschau hält. Diese erscheint schließlich doch noch, fliegt ihrem Mann entgegen und umarmt ihn – beide sind überglücklich. Aleša ist es auch, aber er hat erneut einen Anschluß verpaßt.

Mit zwei Büchsen Fleisch besticht er einen Zugaufseher, in einem Transportwagen für Heu mitfahren zu dürfen. Bei einem Halt mitten auf der Strecke erscheint ein junges Mädchen im Waggon, das zuerst entsetzliche Angst vor Aleša hat und sich aus dem fahrenden Zug werfen will. Allmählich verliert sie ihre Angst und Scheu und es kommt zu freundlichen, immer intensiver werdenden Gesprächen, zarte Gefühle keimen auf. Fast müssen die beiden ihr romantisches Gefährt verlassen, als sie entdeckt werden; Alešas Auszeichnung gibt den Ausschlag, daß sie doch bleiben dürfen. Weil Žura durstig ist, holt er beim nächsten

Stop Wasser und hört mit den Bauern Nachrichten aus einem Lautsprecher. Darüber verliert er den anfahrenden Zug aus den Augen und kann diesen auch am nächsten Bahnhof nicht mehr einholen. Doch Žura hat auf ihn gewartet.

Zusammen wollen sie die Grüße und das Geschenk des „unbekannten Soldaten“ ausbringen. Die von diesem angegebene Heimatadresse erweist sich als ein einziges Trümmerfeld. Die ausgebombte Ehefrau hat sich bei einem anderen Mann einquartiert und lebt dort in Saus und Braus. Peinlich berührt steht Aleša mit seinem Stück Seife da, nimmt es wieder mit und bringt es in das notdürftig eingerichtete Sammellager, in dem der alte Vater des Soldaten sterbend liegt und sich darüber freut, daß sein Sohn noch lebt.

In der kurzen Zeit, in der Aleša und Žura noch zusammen sein können – wiederum während einer ergaunerten Zugfahrt – gestehen sie sich ihre Gefühle füreinander ein. Während Aleša nach dem schmerzhaften Abschied wehmütig dem gerade erlebten Glück nachsinnt, bricht die brutale Wirklichkeit wieder über ihn herein. Der Zug, in dem er mit heimatlosen Flüchtlingen sitzt, wird beschossen, es gibt Tote und Verwundete. Die Brücke, wenige Kilometer vor seinem Heimatdorf, ist zerstört. Verzweifelt findet Aleša ein Floß, geht weiter zu Fuß und findet endlich einen gnädigen Autofahrer, der den Umweg in sein Dorf macht. Die Zeit drängt, die vier Tage seines Heimaturlaubs sind vorüber. So kann er seine Mutter nur begrüßen, um sich gleich wieder von ihr zu verabschieden.

3.11.3. Interpretation

Die „Ballade vom Soldaten“ ist die Chronik eines bevorstehenden Todes. Daß der Todesengel über dem jungen Aleša schwebt, weiß dieser nicht. Der Zuschauer kennt jedoch den Ausgang des Films von Anfang an – wie ein Passepartout legt sich das Motiv des Weges, der in den Tod führt, um die Geschichte. Dieser Kunstgriff rettet den Film vor einem dramatisch-spektakulären Schluß und verdeutlicht, worauf es ihm ankommt: zu zeigen, wie ein Mensch die ihm verbleibende Lebenszeit nutzt.

Der Zuschauer gerät durch das Wissen um Alešas Tod in eine merkwürdig schizophrene Situation: Durch die Sympathie für und die Identifikation mit dem jungen Soldaten sowie der Unentrinnbarkeit der gesetzten Frist erscheint jeder verpaßte oder beinahe verpaßte Zug wie eine kleine Katastrophe. Jeder Zeitverzug bringt Aleša von einem Ziel, die Mutter zu besuchen, ab – im Wettlauf mit der Zeit ist er der Verlierer. Zu spät kommt er zu seiner Mutter, zu spät, um sein ursprüngliches Vorhaben auszuführen. Zu seinem Tod freilich kommt er jedoch rechtzeitig.

Das Thema "Zeit" wird noch an anderer Stelle aufgegriffen. Die Familie des fremden Frontsoldaten, der Aleša Grüße überbringen soll, ist ausgebombt, kein Stein mehr auf dem anderen. Den Trümmerhaufen nach etwas Brauchbarem durchstöbernd, befördert ein kleiner Junge einen Wecker zutage: eine metaphorische Reflexion darüber, daß im Krieg zwar der Raum, nicht aber die Zeit dem Zugriff des Feindes ausgeliefert ist.

Alešas Odyssee durch das kriegsgeschüttelte Rußland führt ihn vor allem zu sich selbst: Je weniger er auf sein Ziel fixiert ist, desto eher erreicht er es. In diesem Sinne ließe sich der Film beinahe als die Illustration der buddhistischen Weisheit „Der Weg ist das Ziel“ deuten.²⁵⁷ Aleša wird auf seiner Fahrt mit dem gesamten Spektrum der menschlichen Existenz konfrontiert. Daß er sich dem nicht verschließt, sondern aktiv Stellung dazu bezieht, macht seinen Reifungsprozeß aus.

Seine erste Erkenntnis ist die der Todesangst. Als letzter Überlebender seiner Truppe ist er gezwungen, zum Mörder zu werden, wenn er sein eigenes Leben retten will, und er tötet intuitiv, naiv, aus Angst, als die feindlichen Panzer auf ihn zurollen. Indem Aleša die Auszeichnung für diese patriotische Tat ausschlägt und dafür lieber das Dach seines Elternhauses reparieren möchte, erweist er sich als eine „humane“, dem Krieg und seinen euphemistischen Ritualen abgeneigte Persönlichkeit.

Der Krieg, das erlebt Aleša immer wieder, stellt den menschlichen Charakter

257 Vgl. Mozer, I.: Die Ballade vom Soldaten. In: Krieg und Frieden, atomare Bedrohung. Frankfurt a. M. 1988, S. 10–21, hier: S. 14.

auf eine harte Probe. Dafür ist nicht nur die untreue Soldatengattin ein typisches Beispiel: Auch Männer betrügen ihre Frauen und haben ihren Spaß dabei, wie es unter schallendem Gelächter Soldaten in Alešas Abteil erzählen. Da gibt es auch den Zugbewacher, der für zwei Fleischkonserven seine Pflicht vergißt. Aleša ist erschreckt darüber, wie die Menschen in einer aus den Fugen geratenen Welt ihr Überleben sichern, wie durch den Krieg, durch materielle Not und physisches Elend alle bis dahin gültigen Werte ins Schwanken geraten.

Eine neue und sehr beglückende Art der Irritation erfährt Aleša durch den Eintritt Žuras in sein Leben. Das erzwungene und anfangs gar nicht erfreuliche Beisammensein weicht langsam einer behutsamen Annäherung, der Heuverschlag wird zu einem paradiesischen Ort, aus dem die Schrecken des Krieges verbannt sind. Im Zeitraffer erleben Žura und Aleša das ungetrübte Glück einer scheu sich entfaltenden Liebe. Aber erst bei ihrem Abschied gestehen sich die Getrennten ihre Liebe ein; der Zuschauer erfährt dies in einer Schnitt-Gegenschnitt-Technik und weiß auch hier wieder mehr als die Akteure über die tragische Dramaturgie eines sinnlosen Krieges, der kein Wiedersehen, keine Entwicklung der Beziehung zuläßt.

Aleša muß erfahren, daß es sinnlos ist, gegen böse Zeiten mit Güte anzurennen. Filmsprachlich sehr einprägsam kommt dies in der Szene zum Ausdruck, als die beiden zu der Frau des „unbekannten Soldaten“ gehen. Im Treppenhaus stehen zwei Jungen, die Seifenblasen aufsteigen lassen. Žura will den fragilen Zauber in den Händen festhalten – aber da ist er schon vorüber. Für die Seife, die im Film als Produktionsmittel der Illusion eingesetzt wird, ist die untreue Soldatengattin nicht die richtige Adressatin: Sie hat sich bereits in einer Utopie eingerichtet. Deshalb nimmt Aleša die Seife wieder mit und bringt sie dem alten Vater, der Hoffnungen und Wünsche nötiger hat.

Sowohl „Die Kraniche ziehen“ als auch „Die Ballade vom Soldaten“ zeigen Individuen, die in der Geschichte gefangen sind. Die Figuren treffen Entschlüsse von entscheidender Konsequenz, von denen vor allem ihr eigenes Überleben abhängt, aber sie können den unerbittlichen Lauf der Geschichte nicht ändern, in dem der letzte Sinn des Geschehens liegt. Čuchraj ignoriert dagegen die histori-

schen Umstände weitestgehend und stellt die Interaktion zwischen einzelnen Individuen in den Mittelpunkt der Filmhandlung. Aleša muß nicht eine einzelne schicksalhafte Wahl treffen, von der seine Zukunft abhängt. Er steht vor vielen kleinen Entscheidungen, keine von ihnen von großer Bedeutung, die meisten ohne weitreichende Konsequenzen. Trotzdem bleibt Aleša – im Gegensatz zu Veronika, die in den „Kranichen“ in der Regel passives Objekt der Geschehnisse ist – immer Herr der Lage. In der moralischen Logik von Čuchrajs Film kommt das Gute – wie Anninskij bemerkte – aus dem Innern des Handelnden, und es erzeugt wiederum Gutes: „Großzügigkeit erzeugt Großzügigkeit.“²⁵⁸

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

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

Die Atmosphäre des Films unterliegt einem ständigen Wechsel: Kriegsszenen, Bombardements, hektische Menschenansammlungen, verzweifelte Fußmärsche in regnerischen Nächten, das romantische Interieur des Heuerschlags –

258 Anninskij, Šestidesjatniki i my, S. 49.

Angst und Geborgenheit, Furcht und Sehnsucht jagen einander. Die äußeren Orte sind das Pendant der psychischen Verfassung oder stellen sie her – ohne sich einer platten Widerspiegelung der Innenwelt in der Außenwelt zu bedienen. Im Gegenteil: Der Film gibt Aleša ausdrücklich recht in seiner Haltung, unmenschlichen Verhältnissen zu widerstehen und offen zu sein für die Schönheit, die ein so elendes Leben doch auch beibehält. Wenn Aleša nach einer zermürbenden Fahrt bei Regen in einem defekten Auto endlich auf dem Bahnhof ankommt, auf dem er den Güterwagen, in dem Žura sitzt, einholen will, dies aber nicht schafft, folgt nicht etwa eine Großaufnahme seines verzweifelten Gesichts, vielmehr schwenkt die Kamera im Gegenlicht auf ein real gewordenes konstruktivistisches Kunstwerk aus Überführungen, Treppen, Plattformen und Masten, die stolz die menschliche Kreativität behaupten. Und in demselben Moment ist wie aus dem Äther die Stimme Žuras zu hören, die zu Alešas großer Überraschung auf ihn gewartet hat.

Weit entfernt von den "Heldengemälden" des Sozialistischen Realismus, zeigt der Film die fatalen Auswirkungen des Krieges auf den Einzelnen. Formal setzt der Regisseur dies um, indem er sich der Mittel seiner Vorbilder Sergej Eisenstein und Alexander Dovšenko bedient. Nur die zeitweilig sehr pathetische Musik von Michail Ziv erinnert noch an den vordergründigen Heroismus der 40er Jahre: Die Geigen etwa schwelgen in der Szene kurz vor dem Abschied der Liebenden – beide Gesichter in Großaufnahme – in einem schier unerträglichen, herzerreißenden Pathos, als könnte der Takt des ratternden Eisenbahnwaggons das herannahende Ende der gemeinsamen Zeit nicht viel unerbittlicher skandieren. In mehreren Szenen fällt die durch die pathetische Filmmusik unterstrichene, wilde Schwarzweißmalerei des Himmels auf, als würden sich die Elemente in den Protest gegen den Krieg einreihen.

In der „Ballade vom Soldaten“ ist die Abkehr von einem starren, jeglicher Individualität entkleideten und simplifizierten Menschenbild im Dienste des Sozialistischen Realismus deutlich zu sehen. Das Porträt Alešas setzt das Individuum mit all seinen psychischen und sozialen Dimensionen ins Recht, pocht auf dessen Einmaligkeit und thematisiert seine Zerrissenheit und sein Leiden an einer Welt, deren Geschichte er nicht Herr, sondern Knecht ist. Vom stalinistischen Pathos ist

aber dennoch ein lauter Nachklang zu vernehmen, wenn in der Schlußszene – die Mutter steht auf der Straße, auf dem ihr Sohn für immer verschwunden ist – aus dem Off der Nachruf auf Aleša ertönt:

„Er hätte nach dem Krieg vieles werden können ... Aber er bleibt in unserem Gedächtnis immer, was er war: ein Soldat, ein russischer Soldat.“

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

Aleša schenkt auf dem Weg zur Mutter seine kostbare Zeit vielen Menschen – einem Kriegsinvaliden oder einem jungen Mädchen, denen er hilft, ihr Leben in Ordnung zu bringen. Aleša ist zwar immer von einer Art griechischem Chor umgeben, den Vertretern der Gemeinschaft, die den jungen Helden fortwährend beraten, seine Entscheidungen bestätigen oder korrigieren, doch aus der Perspektive dieser Figuren erscheint er als ein Mensch, der ihnen Selbstvertrauen und das Vertrauen in die Welt zurückgibt. Der Filmkritiker Lev Anninskij beurteilte den Film wie folgt:²⁵⁹

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

Die „Ballade“ erinnerte jedoch auch daran, daß diese Harmonie durch eine schwere Lebenserfahrung und den Verlust fast einer ganzen Generation junger Menschen bezahlt wurde:²⁶⁰

„Die Kunstschaffenden sollten an Herz und Seele jener Generation denken, die

²⁵⁹ Anninskij, *Šestidesjatniki i my*, S. 51.

[während des Krieges] *Kinder waren, um sich mit ihrer Erziehung zu befassen. [...] [Čuchraj] will, daß die strahlende Erinnerung von Leuten wie Skvortsov der heutigen Welt hilft und die Zukunft erhellt*“.

Vorob'ev schätzte Alešas „sowjetischen“ Charakter, der „nicht in einer Orangerie oder einem Treibhaus“ geprägt worden sein konnte. Aleša sei „unser Zeitgenosse“, weil „er im Augenblick vor seinem Tode [ein Augenblick, der nicht im Film gezeigt wird] sich der Zukunft zuwandte und in seinen Augen das reflektierende Licht des Morgens glühte“.²⁶¹

In Cannes bot „Die Ballade vom Soldaten“ – neben Antonionis und Buñels Surrealismus und Fellinis skandalträchtiges „La Dolce Vita“ gestellt – in den Augen westlicher Kritiker eine attraktive Ergänzung. Die britische Presse nannte ihn „eine beruhigende Note in einer mißtönenden Symphonie“; „Le Monde“ kommentierte, es sei „von Zeit zu Zeit schön, normale und gesunde Menschen auf der Leinwand zu sehen.“²⁶²

„Die Ballade vom Soldaten“ bedient sich des Motivs der „Reise“, um in der physischen Bewegung den Weg der Seele des Hauptdarstellers darzustellen. Figuren tauchen auf und verschwinden wieder, doch die Reise geht weiter, verleiht dem Film seine Einheit, seinen Rhythmus, die unerwartete Verbindung von Episoden voller Bedeutung für den Zuschauer und den Helden. „Alešas Weg zu seinem Geburtsort wird der Weg zu sich selbst“, schrieb Maja Turovskaja, ein Jahr nach Erscheinen der „Ballade“. Wie einer Chronik mangle es der „Ballade“ an Originalität. Er sei angetrieben von der Unveränderlichkeit der Moral eines Märchens, in dem „Schönheit gleich Glück ist und Häßlichkeit Unglück, wo der Held stets den hilflosen beisteht und niemals irrt, gerade dank seiner Naivität“.²⁶³

Die „Ballade“ wandelte das Konzept des Heldenhaften im sowjetischen Film. Alešas Flucht vor dem vorstoßenden Panzer, das Sicheingraben und sein panisches Feuern bilden „einen offen ironischen Angriff auf die etablierten Traditio-

260 Rostotskij, *Ot imeni pokoloenij*, S. 66/67.

261 Vorob'ev, *Ja vam zit' zaveščaju*, S. 70.

262 Zit. nach Anninskij, *Šestidesjatniki i my*, S. 46.

263 Turovskaja, M.: „Ballada o soldate“. In: *Novyj mir*, 4/1960, S. 250.

nen des Front-Heldentums“.²⁶⁴ Čuchraj mißachtet das vereinfachte Bild des furchtlosen Helden und fordert implizit eine subtilere Art des Heroismus heraus, wie sie von Andrej Sokolov in „Ein Menschenschicksal“ veranschaulicht wurde. Sokolov triumphiert im Trinkduell trotz seiner Angst, Aleša handelt gerade *wegen* seiner Angst.

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

Čuchraj widmete seinen nächsten Film „Klarer Himmel“ (Čistoe nebo, 1961) einem „tragischen Irrtum“, wie es in der Sprache der Zeit hieß, dem Schicksal eines berühmten Fliegers und Testpiloten, der nach seiner Kriegsgefangenschaft bei den Deutschen in ein sowjetisches Straflager kommt, um seine Ehre und Orden gebracht wird und dem Alkohol verfällt. Der Film wurde durch Zensurschnitte jedoch so stark entstellt, daß er dieses Schicksal nur noch in Andeutungen, die heute kaum noch nachvollziehbar sind, vermittelt. Romantische Emotionalität geriet hier zur Sentimentalität, Einfachheit zur Vereinfachung und Brisanz zum publizistischen Klischee.

264 Fomin, V.: Vse kraski sjužeta. Moskau 1971, S. 65–66.

3.12. *Der Krieg als Albtraum – „Ivans Kindheit“ (1962)*

3.12.1. *Entstehungskontext des Films*

Die Filme von Kalatozov, Bondarčuk und Čuchraj vermittelten ihre Inhalte – bei aller betonten Visualisierung – im Rahmen des Erzählkinos, jenseits der reflexiven Sprache des Mediums. Im Gegensatz dazu verlieh das Erstlingswerk von Andrej Tarkovskij, „Ivans Kindheit“ (Ivanovo detstvo, 1962) einer Filmsprache Ausdruck, in der das Verhältnis zwischen Individuum und Welt auf neue Weise reflektiert wurde.²⁶⁵ Tarkovskij erzählt darin die Geschichte einer durch den Zweiten Weltkrieg zerstörten Kindheit. Der Kern dieses Films ist jedoch nicht das Erzählbare, sondern die im Gedächtnis haftenden Bilder, die „die Zeit- und Realitätsebenen buchstäblich zerschneiden“.²⁶⁶

Der Regisseur war ein Sohn des eigenwilligen Dichters Arsenij Tarkovskij und Schüler von Michail Romm. Die Entstehungsgeschichte seines Debütfilms „Ivans Kindheit“, mit dem er sein Filmverständnis erstaunlich geschlossen und reif präsentierte, war von Zufällen begleitet. Dem Absolventen wurde mit einer knappen Budgetierung angeboten, einen gescheiterten Kinderfilm zur Kriegsthematik zu retten.²⁶⁷ Tarkovskij sollte innerhalb von zwei Wochen ein neues Regie-

265 Vgl. Tarkovskij, A.: Die versiegelte Zeit. Berlin, Frankfurt a. M. 1985; zum Filmschaffen Tarkovskijs s. allg. Jansen, P. W./ Schütte, W. (Hg.): Andrej Tarkovskij. München, Wien 1987; Johnson, V. T./ Petrie, G.: The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fuge. Bloomington 1994; Le Fanu, M.: The Cinema of Andrej Tarkovsky. London 1987; Turovskaja, M./ Allardt-Nostitz, F.: Andrej Tarkovskij, Film als Poesie – Poesie als Film. Bonn 1981.

266 Kreimeier in Jansen, O. W./ Schütte, W. (Hg.): Andrej Tarkovskij. Reihe Film Bd. 39. München, Wien 1987, S. 88.

267 In den sechziger Jahren wurde von Seiten der Studioleitungen aus produktionsstrategischen Gründen nicht selten das Feld des Kinderfilms für Debüts junger Regisseure genutzt: Das kleine Budget, bei dessen Produktion oft zwei unerfahrene Absolventen zusammengespant wurden, begrenzte den finanziellen Schaden im Falle eines Flops. Deshalb debütierten in diesen Jahren fast alle jungen Regietalente „im Kinderzimmer“, was jedoch auch über „Ivans Kindheit“ hinaus zur Entstehung qualitativ hochwertiger Filmprodukte führte: „Serežša“ (Sereža; 1960; Regie: Danelija und Talankin), „Mein Freund Kol'ka“ von Mitta und Saltykov; in Georgien debütierten Tengiz Abuladze und Revaz Čcheidze mit „Magdanys Eselchen“ (Lurdža Magdany; 1955), in Kirgisien Larissa Šepit'ko mit „Schwüle“ (Znoj; 1963), in Tadschikistan Vladimir Motyl' mit „Kinder Pamirs“ (Deti Pamira; 1963) und in Litauen Žalakevičius mit „Lebende Helden“ (Živye geroi; 1960). vgl. Engel, Geschichte des sowjetischen und russischen Films, S. 151.

drehbuch vorlegen. Dieses verfaßte er schließlich zusammen mit seinem Studienkollegen, dem Regisseur Andrej Michalkov-Končalovskij, wobei ihre Namen im Vorspann ungenannt blieben. Der Film wurde allen widrigen Umständen zum Trotz – Regenwetter und Krankheiten des Hauptdarstellers eingeschlossen – relativ schnell abgedreht.

Von Seiten der sowjetischen Kritik war „Ivans Kindheit“ kein großes Lob beschieden. Sie fand ihn zu wenig realistisch und kritisierte ihn als eine extravagante „formalistische“ Spielerei. Auch waren die handelnden Charaktere auf eine fatalistische Art und Weise der Tragik der Geschichte verhaftet – eine Aussage, die in den Augen der Partei den offiziellen sozialistischen Fortschrittsbegriff zu negieren schien.²⁶⁸ Streitpunkt war vor allem seine poetische Logik, die in späteren Filmen noch deutlicher zu erkennen ist. Ein Film muß für den Zuschauer rational verständlich sein, so die Forderung der Studioleitung. Dies führte dazu, daß Tarkovskij später nur sehr wenige Filme bewilligt wurden und er nach deren Fertigstellung stets gegen Änderungswünsche der Obrigkeit ankämpfen mußte.

3.12.2. *Inhalt*

Ivan ist ein Kundschafter der sowjetischen Armee im Jahre 1943, ein Junge von etwa zwölf Jahren, der die deutschen Stellungen erkundet. Sein Vater und seine Mutter sind im Krieg umgekommen. Der Film beginnt mit einem Traum Ivans von einem unbeschwerten Sommertag und seiner Mutter. Nach einem harten Schnitt durchquert Ivan als Kundschafter eine überschwemmte Flußlandschaft.

In einem Unterstand der sowjetischen Armee angekommen, legt er sich in herrischen Ton mit dem Oberstleutnant Galzev an und verlangt, mit Oberstleutnant Grjasnov, einem Offizier des Armeestabes verbunden zu werden. Bis der Soldat Cholin eintrifft, der den Kundschafter holen soll, rekonstruiert Ivan mit kleinen Gedächtnisstützen – man vergleiche eine entsprechende Szene in „Ča-

268 Vgl. dazu u.a. Anninski, L.: „Ivans Kindheit“ von Tarkowski. Eine gesprengte Idylle. In: Sowjetfilm, 6/1972, S. 18–20; Baecque, A. de: Andrei Tarkovski. Paris 1988, S. 51–54.

paev“ – wie Hölzchen, Steinchen und Haselnußwürstchen in einer Art kindlichem Spiel die feindlichen Stellungen. Ivan schläft ein; in einer neuen Traumsequenz erlebt er erneut, wie seine Mutter erschossen wird. Cholin bringt den Jungen zu Oberstleutnant Grjasnov, der aufgrund der Meldungen Ivans die Angriffspläne ändern läßt. Grjasnov möchte Ivan im Hinterland an einer Militärschule unterbringen – Ivan protestiert und reißt aus.

In einem benachbarten, abgebrannten Dorf findet Ivan einen Greis vor, der in seinem Leid den Verstand verloren hat – seine Frau ist offensichtlich im Krieg umgekommen. Hier finden Grjasnov und Cholin den Jungen wieder. Ivan gibt dem wahnsinnigen Alten Lebensmittel.

Ein Zwischenspiel: Ein Sanitätsleutnant, die junge Ärztin Maša, wird von Galzev kritisiert, sie ist offensichtlich mit ihrer Aufgabe überfordert. Cholin bündelt mit ihr an. Der kurze Flirt ist rasch vorüber – der Krieg läßt keine Zeit für die Liebe.

Ein Blick auf das andere Ufer zeigt zwei Kundschafter, von den Deutschen zur Abschreckung erhängt. Ivan schaut sich aus einem erbeuteten Buch den Holzschnitt „Die vier Reiter der Apokalypse“ an; er vergleicht die Reiter mit den Deutschen – für ihn sind alle Deutschen, auch Dürer und Paracelsus, Nazis. Ivan spielt, in einer erschreckenden Szene, „Krieg“ gegen eine Uniform, die an der Wand hängt. In grenzenlosem Haß greift er die Uniform an, die für ihn den Feind bedeutet. Artilleriebeschuß. Ein neuer Traum Ivans: Er sitzt mit einem Mädchen auf einem Lastwagen voller Äpfel, der im Sommerregen durch eine Baumallee fährt.

Ivan hat seinen Kopf durchgesetzt, er geht von neuem als Kundschafter los. Seine Freunde gehen mit ihm und kehren nach einer lebensgefährlichen Bootsfahrt mit den Leichen der erhängten Kundschafter zurück. Kriegsende: die siegreichen Russen in Berlin. Die Leichen der Familie Goebbels, die dieser eigenhändig getötet hat. Die verbrannte Leiche von Goebbels. Verstreute Akten in einem zerstörten Gefängnis. Die Akte Ivans mit seinem haßerfüllten Gesicht auf einer Fotografie. Henkerschlingen – der Junge wurde hingerichtet. Epilog: Ivan und

weitere Kinder spielen im Sommer am Fluß Verstecken. Ivan und ein Mädchen laufen fröhlich um die Wette durch das flache Wasser.

3.12.3. Interpretation

Der Krieg erscheint in „Ivans Kindheit“ als die aktuelle Erscheinungsform einer grundlegenden Menschheitskrise. Immer stehen Krisensituationen im Mittelpunkt von Tarkovskijs Schaffen; hierin Nachfolger Dostoevskijs, sieht er jedoch die (geistige) Krise als „ein Zeichen von Gesundheit. Denn meiner Meinung nach bedeutet sie einen Versuch, zu sich selbst zu finden, einen neuen Glauben zu erlangen.“²⁶⁹ In dem Widerspruch zwischen der harmoniesuchenden Seele und der Disharmonie des Lebens, welches diese Krise hervorruft, liegt nach Tarkovskij die Stimulans für jede Bewegung sowie die Quelle des Schmerzes und der Hoffnung. Dieses therapeutische Krisenverständnis sieht Kreimeier in den frühen Filmen Tarkovskijs noch diesseitig und lebensnah gezeichnet; obwohl „Ivans Kindheit“ tragisch endet, bleibt die positive, dem Kind innewohnende Kraft lebendig.²⁷⁰

„Ivan eröffnet die Reihe jener ‚Wunderkinder‘, die in fast allen Filmen Tarkovskijs das Prinzip des ‚Guten‘, die Kraft des Widerstandes, die Idee eines ‚neuen Menschen‘, ja Errettung und Erlösung verkörpern.“

Der Blickwinkel von „Ivans Kindheit“ ist somit nicht derjenige eines „üblichen“ Kriegsfilms, sondern die ungewöhnliche Perspektive eines Kindes, das von diesem Krieg um seine Jugend gebracht wird, den Krieg für sich in Beschlag nimmt und zu einem haßerfüllten Spiel macht. Der elfjährige Ivan (N. Burljaev) ist nur

269 Tarkovskij: Die versiegelte Zeit, S. 214.

270 Kreimeier in Jansen/Schütte, Andrej Tarkowskij, S. 93. In „Solaris“ (1972) übernimmt Kelvins Geschöpf Harey diese Funktion, kommt sie doch als „Neugeborene“ auf die solari-sche Welt. Zum „Erlösungskonzept“ im Filmschaffen Tarkovskijs vgl. Kirsner, I.: Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen. Stuttgart, Berlin, Köln 1996, S. 203–206.

in seinen Träumen Kind. Der Krieg hat Ivan zu einem kleinen Ungeheuer werden lassen, das nur eines kennt: Rache zu nehmen. Daß dieses kleine Monstrum schließlich vom Krieg verschlungen wird, dessen Produkt es ja ist, ergibt sich aus der zwingenden Logik dieses Films. Der Rachegeanke findet sich – in Kombination mit dem Motiv der geraubten Kindheit – auch am Schluß wieder: Gleichsam als Nemesis für den vom Krieg verschlungenen Ivan werden in Wochenschau-Auszügen die verbrannte Leiche von Goebbels und die leblosen Körper seiner Kinder eingeblendet. Eine in die Wand des Unterstandes – eine zerstörte Kirche – gekritzelte Inschrift spricht den Rachegeanken klar aus:

„Wir sind acht, keiner älter als neunzehn. In einer Stunde werden wir hingerichtet. Rächt uns!“

Der Film ist keineswegs zum gewöhnlichen Antikriegsfilm geworden und läßt sich auch nicht in dieser Richtung deuten – es ging den Autoren Bogomolov und Tarkovskij vielmehr darum, aufzuzeigen, welche physischen Wunden der Krieg einer ganzen Generation zugefügt hatte – was sich künstlerisch kaum besser darstellen ließ als in der Vernichtung einer Kinderseele.²⁷¹ Sartre schrieb darüber:²⁷²

„Ivan est un fou, c'est un monstre; c'est un petit héros; en vérité c'est la plus innocente et la plus touchante victime de la guerre: ce garçon, que l'on ne peut s'empêcher d'aimer, a été forgé par la violence, il l'a interiorisée.“

Der kindliche Körper Ivans und seine Zerbrechlichkeit stehen im Gegensatz zu seiner unkindlichen Härte und nervösen Selbstsicherheit. Er, der nur noch in seinen Träumen Kind sein kann, wehrt sich in der Realität gegen jede Verkindlichung seiner Person sowie gegen seine Abschiebung aus dem Krieg der Erwachsenen. Denn nach der Zerstörung seiner Kindheit durch die blinde Macht des Krieges gibt es keine Alternative mehr.

²⁷¹ Vgl. Turovskaja, M.: Prozaičeskoe i poetičeskoe kino segodnja, in: Novyj mir 9/1962, S. 250.

Die Motive für sein Verbleiben an der Front sind ambivalent: Einerseits verlore er durch einen Weggang die letzten menschlichen Beziehungen, andererseits würde er von seinem Ziel der Rache abgebracht. Diese scheint der einzige Grund für sein Überleben zu sein; Ivans Indifferenz gegenüber dem Leben, die sich in seiner Angstlosigkeit spiegelt, wirkt angesichts seiner Jugend ungeheuerlich. Seine unterdrückte Sehnsucht nach Zärtlichkeit und seine Erinnerungen verdeutlichen gleichzeitig die Menschlichkeit sowie Hoffnungslosigkeit seiner Situation.

Tarkovskij hat diesen Umstand besonders betont, indem er Bogomolovs realistische Geschichte mit den Träumen Ivans durchsetzte, die einen Kontrast zum düsteren Geschehen bilden. Prolog und Epilog umklammern mit den unbeschwerten Sommerszenen den expressiv-schwermütigen Film und symbolisieren, was einer Generation von Kindern durch die Kriegereignisse geraubt wurde. Die Grenzsituation wird zusätzlich durch die Technik der subjektiven Kamera betont. Kameramann Vadim Jusov nutzte in betont graphischen Bildkompositionen expressionistische Effekte künstlicher Belichtung in Interieurs und erfand aufregend komplizierte, lange Kameranews und -fahrten, die eine Episode ohne Schnitte ermöglichten. Die Realität erscheint in „Ivans Kindheit“ traumhaft, wie eine Serie von Alpträumen, die sich wie Explosionen entwickeln. Der Traum als Erinnerung an die Vergangenheit und der surreale Albtraum als Chiffre für die Realität gehen ineinander über und zeichnen die Psyche eines durch den Krieg zerstörten Elfjährigen.

Zwischen der „realen Ebene“ des Krieges und der „imaginären Ebene“ der „Träume“ besteht eine enge Verknüpfung durch ihre Gleichzeitigkeit. Hier werden Angst/Verlust und Glück/Wunsch antithetisch gegenübergestellt. Auch wenn die „Träume“ teilweise den Charakter der Erinnerung tragen, so sind sie nicht auf das Vergangene festgelegt. So geben sie Anlaß zu vielen Assoziationen. Dies entspricht Tarkovskijs „Logik des Poetischen“. Rationales und Emotionales müssen, miteinander verknüpft, die lineare Logik überwinden, so daß die Komplexität des Lebens dargestellt werden kann. So rangiert in Tarkovskijs Auslegung die Literatur, die in Rußland traditionell immer an erster Stelle stand, nur auf Platz zwei

nach dem Film, und Tarkovskij schreibt dem Film eine ganz spezifisch kinematographische Filmästhetik mit Filmdramaturgie, Filmrhythmus und Filmpoesie als Eigenwerte zu:²⁷³

„Im Film reizen mich ganz außergewöhnlich poetische Verknüpfungen, die Logik des Poetischen. Dies entspricht meiner Meinung nach am besten den Möglichkeiten des Films als der wahrhaftigsten und poetischsten aller Künste.“

Die Mittel der Poesie – im Literaturgenre – sind auch diejenigen, die den Film – in seinem eigenen Genre – strukturieren: Rhythmus, Reim, Tempo, Klang, Motivik. Mit dieser Aufzählung wird ein weiteres Vergleichsfeld deutlich: Die Musik.²⁷⁴ Mehrere Handlungsstränge von Motiven durchziehen den Film in jeweils eigenen Rhythmen, „ein Motiv antwortet dem anderen wie ein Echo oder wie ein entfernter Reim“, und sie entwickeln sich in ihren jeweils eigenen Rhythmen weiter, verklammern sich „im Sinne epischer Kontinuität“²⁷⁵, bis sie ein ästhetisches Ganzes ergeben.

Vor allem zwei Traumszenen stellen den eigentlichen Höhepunkt des Films dar, welche Tarkovskijs Meisterschaft schon in seinem ersten Film zeigen. Die erste Szene, aus einem Brunnen von oben aufgenommen – zeigt zunächst Ivan und seine Mutter – sie betrachten zusammen auf dem Grund des Brunnens einen imaginären Stern. Ivan klettert in den Brunnen hinunter, um den Stern zu ergreifen. Im Hintergrund ertönt plötzlich bruchstückhafter Dialog von Soldaten – ein Schuß – der Eimer fällt auf die Kamera zu, das Kopftuch der Mutter flattert in den Brunnen – die Mutter liegt tot neben dem Brunnen, in Zeitlupe spritzt Wasser auf sie. Die zweite Traumszene ist freundlicher gehalten, aber die formale Meisterschaft ist dieselbe. Auf einem Lastwagen sitzen Ivan und ein kleines Mädchen inmitten von Äpfeln. Es fällt ein lauer Sommerregen und die beiden Kinder la-

273 Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 20. Diese Filmpoesie Tarkovskijs war nach Turovskaja ein „künstlerischer Wendepunkt“ im sowjetischen und russischen Kino. Vgl. Turovskaja/Allardt-Nostitz, *Andrej Tarkowskij*, S. 89.

274 Turovskaja vertritt sowohl die Parallele des Tarkovskijschen Kinos zur Musik als auch zur Poesie. Vgl. Turovskaja/Allardt-Nostitz, *Andrej Tarkowskij*, S. 88.

275 Jansen/Schütte, *Andrej Tarkowskij*, S. 88.

chen sich mit tiefend nassen Gesichtern an. Der Lastwagen fährt eine prächtige Baumallee entlang, die Bäume sind aber als Negativfilm dahinterkopiert und ergeben so durch ihr Vorbeihuschen einen gespenstischen Hintergrund zu der fröhlichen Szene. Plötzlich öffnet sich die schlecht verriegelte Klappe – die Äpfel werden über den flachen Strand am Fluß verteilt. Zwei Pferde beginnen, die Äpfel zu fressen. Die ganze Poesie und Lyrik, auch mit ihren düsteren Seiten, die zum Hauptmerkmal für Tarkovskijs Stil werden, ist in diesen beiden Szenen schon exemplarisch vorhanden.

Formal liegt der Verweis auf Buñuel nahe. Wie Pedro in „Los Olvidados“ (1950) leidet auch Ivan an Angstträumen. Unsicher über das Schicksal seiner Mutter, träumt er ihren Tod, wie sie neben einem Brunnen zusammenbricht und sich kurz darauf das Wasser in Zeitlupe aus dem Eimer ergießt. Auch hier ist ein Stern zu sehen, der sich in der Tiefe des Brunnenschachtes spiegelt. Ein anderer Traum führt Ivan ins Lager zurück. An der Wand Worte, die ihn erschrecken lassen, die er nicht nur sieht, sondern auch hört. Glockengeläut und heiseres Hurra-gebrüll unterstreichen das Grauen, und wie bei Buñuel wird der Traum – der hier zudem ein halber Wachtraum ist – zur potenzierten Gegenwart, zum angstvollen Ausdruck des zerstörten Unterbewußtseins. Nicht im Grauen wird der Krieg entlarvt, sondern in der Beschreibung dessen, was er zerstört oder verhindert. Das gilt wie für Ivan auch für den Offizier Galcev und das Mädchen Maša. Ihre liebevolle Begegnung endet mit einem verlegenen Dienstgespräch. Allein in einer Art Tagtraum, wenn die Birken zu tanzen beginnen und von fern ein Walzer erklingt, kann Maša für Augenblicke ihre Uniform vergessen. Doch der Kuß, der dann folgt, bringt bereits Ernüchterung. Es ist Cholin und nicht Galcev, der sie küßt. Und in der Tat assoziiert dieser Kuß über dem Laufgraben indirekt einen „Kuß am Grabe“ wie Tarkovskij selbst notierte.²⁷⁶

„Ivans Kindheit“ war nicht zuletzt ein gezielter Bruch mit einer im sowjetischen Kino weitverbreiteten Tradition, Kinder in Kriegssituationen als tapfere kleine Abenteurer darzustellen, die den Erwachsenen in Sachen Tapferkeit und Pflichterfüllung in nichts nachstehen und alle an sie herangetragenen Anforde-

276 Tarkovski, A.: Ivans Kindheit. In: Filmstudio 39. Zeitschrift für Film, 5/1963, S. 3 ff.

rungen ohne größere körperliche oder seelische Schäden überstehen.²⁷⁷ Tarkovskijs Charaktere sind trotzdem nicht frei von einer Bilderbuchfreundlichkeit, die dem Kriegszustand kaum entsprechen dürfte. Soldaten wie Offiziere sind im schlimmsten Falle mürrisch und verlegen. Moralische Deformationen, wie sie für den Krieg bezeichnend sind, kommen bei den erwachsenen Protagonisten nicht ins Bild. Allein der Charakter Ivans ist differenzierter, allein er läßt erkennen, daß der Krieg denaturiert. Angestrengt sind die Versuche des Kindes, es den Erwachsenen gleichzutun, und in seinem Haß übertrifft er sie, die nur an ihre Verteidigung denken, absolut. Sein ausgesprochenes Motto: „Ich bin nämlich mein eigener Herr“. Selbst seine Träume möchte er meistern. Ängstlich fragt er, ob er etwa im Schlaf gesprochen habe. Und als ihm ein erbeuteter Bildband mit Zeichnungen Dürers gezeigt wird, erklärt er altklug, daß die Deutschen so etwas wie Kultur gar nicht haben könnten. Nur als es um ein Finnenmesser geht, das er haben möchte, ist er kurz wieder Kind.

Aber selbst die Figur Ivans bleibt unzugänglich, wenn man sie auf der von seinen Träumen geprägten „Gegenwelt“ herauslöst. Wird diese „Gegenwelt“ übersehen oder nur als eine ästhetische Fingerübung abgetan, dann muß dieser Film mißverstanden werden, wie es in der Sowjetunion denn auch teilweise geschah. „Was für ein Wunderkind ist unser Ivan! Wie mutig und tapfer er ist!“, läßt eine Inhaltsangabe von Sovexport vernehmen. Und nicht weniger erstaunlich ist eine Äußerung Mark Donskojs, die von Seiten der „Literaturnaja Gazeta“ veröffentlicht wurde:²⁷⁸

„Wie kann man es zulassen, daß die eigenen Leute den Jungen in den Tod führen? Erinnern sie sich, wie der kleine Held gewärmt wird? Die Erwachsenen gießen Schnaps in die Gläser und prosten ihm zu. Ist denn das menschlich?“

Im Lichte solcher Äußerungen läßt sich erst die ganze Bedeutung des Experiments ermessen, das Tarkovskij gewagt hat. Ungewöhnlich für einen sowjetischen Film dieser Jahre sind auch die sakralen Elemente in Tarkovskijs Bildspra-

277 Vgl. Zorkaja, N.: Černoe derevo u reki, in: Iskusstvo kino, 7/1962, S. 103.

che: Kreuze; die zerstörte Kirche mit dem Überrest einer Ikone; die Glocke in der Krypta, die den Soldaten und Ivan Schutz bietet; liturgische Gesänge, von einem Grammophon abgespielt; der Name des Kinder-KZ enthält das Wort „Kreuz“; der Fluß als Grenze zwischen den Lebenden und den Toten; die Lichtverhältnisse in den unterschiedlichen Sequenzen. Tarkovskij entmythologisiert und sakralisiert zugleich: Ivan ist kein irdischer Heroe, kein Wunderkind der sowjetischen Lesart, sondern wird zu einem Symbol der Erlösung vom Diesseits, das den in der biblischen Johannesapokalypse²⁷⁹ und der „Divina Commedia“²⁸⁰ geschilderten Szenarien ähnelt. Die Erde ist ein Jammertal ohne Hoffnung, auf der Ivan nur noch sein Schicksal der Vergeltung annehmen kann. Indem er sich opfert, wird er zum Ebenbild des unschuldigen Jesuskindes. Dies gilt auch für die ermordeten Kinder des KZ und die Kinder Goebbels’, die mit ihrem Tod erlöst werden. Kinder als „Versinnbildlichungen des Guten“ (Tarkovskij) führen die Mission Christi fort. Trotzdem bleibt es fraglich, ob die Wahl einer Kirche als Unterstand von Tarkovskij selbst von Anfang an vorgesehen war, oder ob ihn lediglich das knapp bemessene Budget gewissermaßen zu diesem Arrangement „gezwungen“ hat.²⁸¹

„Vieles ist uns nicht gelungen, vieles haben wir nicht mehr geschafft. So riet man mir, die Episode mit dem Alten in den Dorfruinen herauszunehmen – auch mir selbst erschien es ratsam –, aber es war zu spät dazu. Die Gegenüberstellung Kirche-Krieg, Kloster-Artilleriebeschuß ist schon zu abgedroschen. Es gelang uns aber nicht, eine Landschaft für eine weniger herkömmliche Lösung zu finden. Der

278 Zit. nach: Stempel, H.: Iwans Kindheit. In: Filmkritik, 11/1963, S. 529ff., hier: S. 535.

279 „Der erste Engel blies seine Posaune. Da fielen Hagel und Feuer, die mit Blut vermischt waren, auf das Land. Es verbrannte ein Drittel des Landes, ein Drittel der Bäume und alles Grüne. Der zweite Engel blies seine Posaune. Da wurde etwas, das einem großen brennenden Berg glich, ins Meer geworfen. Ein Drittel des Meeres wurde zu Blut. (...) Der dritte Engel blies seine Posaune. Da fiel ein großer Stern vom Himmel; er loderte wie eine Fackel und fiel auf ein Drittel der Flüsse und Quellen. (...) Ein Drittel des Wassers wurde bitter, und viele Menschen starben durch das Wasser, weil es bitter geworden war. Der vierte Engel blies seine Posaune. Da wurde ein Drittel der Sonne und ein Drittel des Mondes und ein Drittel der Sterne getroffen, so daß sie ein Drittel ihrer Leuchtkraft verloren und der Tag um ein Drittel dunkler wurde und ebenso die Nacht.“ Die Offenbarung des Johannes, 8, 7–12. Zit. nach: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart 1980.

280 Vgl. als Beispiel: George, S. (Hg.): Dante. Die Göttliche Komödie. Stuttgart 1988, S. 46: „Ich weine nicht, ich war versteinert.“

Kommandostand und die Stellungen sollten nach unseren Vorstellungen in einer bizarr aussehenden keramischen Fabrik untergebracht werden. Während der ganzen Zeit des Artilleriebeschusses sollte ein menschenleeres Bild schmalspuriger Gleise gezeigt werden, auf denen sich Loren, beladen mit Halbfabrikaten, unter dem Einschuß der Explosionswellen verschieben.“

Wie bereits „Die Ballade vom Soldaten“ ist auch „Ivans Kindheit“ von einer Aura des Ländlichen durchdrungen. Der Film spielt nur auf dem Land, wobei das immer wiederkehrende Motiv des Birkenwäldchens nicht nur die russische Heimat, sondern allgemein den ruralen Charakter des Landes symbolisieren soll:²⁸²

“The birch trees also serve as a reminder that, despite the dramatic and painful changes, imposed by Soviet rule, peasants succeeded in preserving the essence of their national culture. It remained as it has been for centuries.“

In „Ivans Kindheit“ bildet die Natur nicht mehr nur den Hintergrund für den Kriegsalltag, sondern wird zum Abbild der emotionalen wie physischen Zerstörung. In dieser an Irrealität grenzenden Lagunenlandschaft des Krieges bewegen sich die Menschen wie Schatten. Nur in Ivans erinnernden Träumen ist die Natur noch intakt. Die Elemente Feuer und Wasser haben eine antithetische Symbolik, sie stehen gleichzeitig für das Leben und für den Tod. So gibt es sowohl totes wie reinigendes Wasser, vernichtendes wie wärmendes Feuer. Die entlaubten, verbrannten Bäume der Kriegsszenerie bilden das Labyrinth, in dem die verschiedenen Personen herumirren, ohne an ein Ziel zu kommen. Selbst die Bäume der erinnernden Träume Ivans sind zum großen Teil abgestorben.

Der Film kam im Verleih zwar in der Sowjetunion nur auf 16,7 Millionen Zuschauer, er erregte jedoch auf Anhieb große internationale Aufmerksamkeit und wurde in Venedig mit dem „Goldenen Löwen“ ausgezeichnet. Die italienischen Kommunisten warfen Tarkovskij „kleinbürgerlichen Formalismus“ und „Dogma-

281 Zit. nach: Stempel, H.: Ivans Kindheit. In: Filmkritik, 11/1963, S. 529ff., hier: S. 532.

282 Shlapentokh/ Shlapentokh, Soviet cinematography 1918–1991, S. 141.

tismus“ vor, was sich ihrer Meinung nach in seiner fatalistischen Verhaftung in der Tragik der Geschichte äußerte, die sie als eine Negierung des humanistischen Fortschrittsbegriffs interpretierten. Daraufhin wurde der Film von Jean-Paul Sartre am 9. Oktober 1963 in einem offenen Brief an den Chefredakteur der Zeitung „L’Unità“ verteidigt. Sartre sah in Ivan das „unschuldigste und ergreifendste Opfer des Krieges“: Diesen Jungen, den niemand dazu bringen kann, zu lieben, hält die Grausamkeit gefesselt. Sie ist in sein Inneres eingedrungen. Sartre erkannte in den lyrischen Elementen des Films rettende Zärtlichkeit: Baumwurzeln, Spinnennetze im lichten Sommerwald, Sonnenregen, Pferde, die Äpfel am Flußufer anknabbern – Bilder an jene Zeit, bevor die Geschichte den Menschen ihre Last so gnadenlos aufgebürdet hatte.²⁸³

Bei der vielbeachteten Konferenz über „Die Sprache des Films“, die der Verband der Filmschaffenden im März 1962 veranstaltete, stellte Tarkovskijs Lehrer, der Regisseur Michail Romm, „Ivans Kindheit“ als herausragendes Beispiel einer neuen, wahrhaft modernen Filmsprache heraus. Als der Film im August desselben Jahres in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde, machte er Tarkovskij – neben Sergej Paradžanov – zu einer führenden Figur des sowjetischen Kinos, verstärkte allerdings in Zukunft seine Probleme mit der Moskauer Filmbürokratie und deren Zensur.

283 Vgl. Filmstellen VSETH/VSU, 1989/90, S. 151.

3.13. *Der Krieg des georgischen Weinbauern – „Der Vater des Soldaten“ (1964)*

3.13.1. *Entstehungskontext – der „Tauwetterfilm“ in Georgien*

Auch in den nicht-russischen Sowjetrepubliken kam es zu Beginn der sechziger Jahre zu einer Belebung der Filmproduktion, ein Phänomen, das von der Filmgeschichte später als „Emanzipation der nationalen Kinematographien“ bezeichnet wurde.²⁸⁴ Insbesondere der georgische Film, der sich von Anfang an in eigenen, von der russischen Filmkunst weitgehend unabhängigen Bahnen entwickelt hatte, erlebte in den „Tauwetterjahren“ eine Renaissance.²⁸⁵

Die Stalin-Ära war für die oft kleinen Studios in den südlichen Sowjetrepubliken eine besonders finstere Periode gewesen. Von den knapp 290 Spielfilmen, die zwischen 1945 und 1955 in der Sowjetunion produziert wurden, stammten nur 19 aus den fünf zentralasiatischen Republiken. Die drei transkaukasischen Republiken produzierten lediglich 22 Filme, von denen 12 aus den noch bevorzugten georgischen Studios kamen.²⁸⁶ Der Aufschwung in der Filmproduktion war auch hier durch eine neue Generation von kreativen Regisseuren geprägt, deren stilistischer Bruch mit der Vergangenheit eine vergleichbare Wirkung hatte wie die Tä-

284 Vgl. Engel, *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, S. 116 ff.; zum sowjetischen „Vielvölkerkino“ vgl. Bušin, V.: *Nasledniki velikana. O razvitii nacional'nogo kinoiskusstva sojuzných respublik*. In: *Družba narodov*, 1/1968, S. 219–234; Čachirjan, G. P.: *Mnogonacional'noe sovetskoe kinoiskusstvo*. Moskau 1961; Edinoe, *mnogonacional'noe. O razvitii sovetskogo kinoiskusstva*. In: *Družba narodov*, 12/1962, S. 239–246; Mamatova, L. Ch.: *Mnogonacional'noe sovetskoe kinoiskusstvo*. Moskau 1982; Mamatova, L. Ch.: *Prišlo zreloe vremja... O nacional'nom karaktere sovetskogo kinoiskusstva*. In: *Družba narodov*, 10/1970, S. 223–236; Pisarevskij, D.: *Mnogonacional'noe sovetskoe kino*. In: *Iskusstvo kino*, 4/1962, S. 100–111; Vajsfel'd, I. V.: *Naše mnogonacional'noe kino i mirovoj ekran*. Moskau 1975; Vajsfel'd, I. V.: *Zavtra i segodnja. O nekotorych tendencijach sovremennogo fil'ma i o tom, čemu nas učit opyt mnogonacional'nogo sovetskogo kinoiskusstva*. Moskau 1968.

285 Vgl. Kandelaki, D.: *Kino i iskusstvo*. Tiflis 1957.

286 Aus einem Bericht des Komitees für Kinematographie beim ZK der KPdSU „Über den Zustand der produktionstechnischen Basis der Spielfilmstudios in den Unionsrepubliken“ vom 17.11.1952 geht hervor, daß die Kinostudios von Tiflis im Vergleich zu denen in anderen nichtrussischen Sowjetrepubliken materiell vergleichsweise gut ausgestattet waren. GARF, f. 5446, op. 86, d. 2491, Bl. 6–1.

tigkeit ihrer russischen Fachkollegen.

Diese kurzen, einfachen Filme unterschieden sich radikal von der stalinistischen Dogmatik der vergangenen Jahre. Ihre Helden waren gewöhnliche Menschen in einer konkreten Umgebung, die filmisch in einer annäherungsweise realistischen Art und Weise beschrieben wurde. Dieser Bruch war nicht einfach. Abuladze sprach von heftigen Diskussionen mit den Direktoren in den Studios von Tblissi, die versuchten, die Dreharbeiten von „Magdanys Eselchen“ zu stoppen und die Regisseure auszuwechseln. Um das Projekt zu Ende zu bringen, mußte die Hilfe der Intelligencija, besonders von Schriftstellern, gewonnen werden. Die durch das „Tauwetter“ aufgerissene Kluft war allerdings so groß, daß es Regisseuren der früheren Generation wie Arno Bek-Nazarov oder Michail Čiaureli nicht gelang, weiterhin überzeugende Arbeiten liefern.

In den folgenden Jahren erwies sich die Rolle Moskaus als ausgesprochen ambivalent. Auf der einen Seite schufen die Behörden günstige Bedingungen, die es den nationalen Kinematographien der kleinen und wirtschaftlich schwachen Republiken ermöglichten, eigene Filmproduktionen abzuwickeln. Auf der anderen Seite versuchte die Moskauer Zentrale in den meisten Fällen, sich bezüglich der Filminhalte ein Mitspracherecht vorzubehalten. Dieses Produktionssystem hatte zwei herausragende Besonderheiten: Es fehlte eine institutionalisierte Verbindung zwischen der Entscheidung, einen Film zu machen, und der Entscheidung über dessen Vertrieb. Außerdem bestand die Zentrale allgemein auf einer minimalen Produktionsquote der einzelnen Republiken. Dennoch entstanden – häufig nach ermüdenden Kämpfen der beteiligten Regisseure – Filmwerke, die in der Tradition der nationalen Kinematographien verankert und weit von der von oben verordneten Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ entfernt waren.

Die Rolle der Moskauer Filmhochschulen – das All-Unions-Staatsinstitut für Kinematographie (VGIK) sowie das zweijährige Förderstudium, das seit 1960 für Drehbuchautoren und nach 1963 auch für Regisseure angeboten wurde – war auch für die Entwicklung des Kinos in den nichtrussischen Sowjetrepubliken entscheidend. Diese Institute bildeten einen Schmelztiegel verschiedener „nationaler“ Stile, in denen alle zukünftigen Regisseure von den anerkannten Altmeistern des

Fachs unterrichtet wurden: Eisenstein, Trauberg, Dovženko sowie deren Nachfolger Savčenko, Rajzman, Romm und Gerasimov. Der positive Effekt von "Quoten" für Studenten der kleineren Republiken und die besonders fruchtbare kulturelle Atmosphäre in Moskau zwischen 1955 und 1965 übten einen tiefen Einfluß auf diese jungen kreativen Künstler aus.

Insbesondere in Georgien gelang es, in den Studios der Hauptstadt Tblissi eine neue Filmsprache zu entwickeln, die fest in der alten Tradition des georgischen Films verwurzelt zu sein schien. Kennzeichen georgischer Filme ist die häufige Zuflucht in eine symbolische und metaphorisch distanzierende, poetisch-humoristische Sprache – am beeindruckendsten in Michail Kobahidzes Meisterwerken²⁸⁷ – oder in anderen Kurzfilmen der georgischen Schule²⁸⁸ – und vor allem in den Arbeiten von Otar Ioseliani²⁸⁹. Auch war die unsichere Zukunft einer Gesellschaft, die nicht mit ihren Traditionen brechen wollte, ein entscheidendes Thema vieler georgischer Spielfilme und machte einige Produktionen aus Tblissi weltweit beliebt²⁹⁰. In einer Vision, die Naturalismus und Stil des bedeutenden georgischen Dichters Važa-P'šavela (19. Jahrhundert) vermischte, benutzte Tengiz Abuladze die Vergangenheit, um wichtige moralische Fragen zu thematisieren.²⁹¹ Revaz Čcheidze begann gemeinsam mit dem später weltbekannten Tengiz Abuladze („Die Reue“; Pokajane, 1984) als „georgischer Neorealist“. Ihr Debüt „Magdanys Eselchen“ (Lurdža Magdany, 1955) bekam in Cannes einen Preis. Nach ihrer Trennung inszenierten beide Regisseure Filme über die Tragik des Krieges: Ein Junge erlebt den Krieg als Einbruch der fremden, feindlichen, hoch technisierten Zivilisation in die patriarchalische Welt der im Dorf zurückgebliebenen Alten („Ich, Großmutter, Iliko und Illarion“; Ja, Babuška, Iliko i Illarion; 1963). Revaz Čcheidze zeigte in dem 1964 produzierten Streifen „Der Vater des Soldaten“ (Otec soldata), wie ein alter Bauer, der von der Verwundung seines

287 Etwa „Die Hochzeit“ (Svad'ba, 1964).

288 Etwa Irakli Kvirikadzes „Der Tonkrug“ (Kvevri, 1971).

289 „Die Weinernte“ (Listopag, 1966), „Es war einmal eine Singdrossel“ (Žil pevcij drozd / Igo Šašwi Mgalobeli, 1970)

290 Etwa Merab Kokočašvilis „Ein großes grünes Tal“ (Bol'saja zelenaja dolina / Didi mtsavane veli, 1967) oder Lana Gogoberidzes „Grenzen“ (Rubeži, 1968).

291 „Das Gebet“ (Molba / Wedreba, 1967), „Der Baum der Wünsche“ (Drevo želanija / Natvriskhe, 1976).

Sohnes an der Front erfährt, sein Dorf verläßt, um diesen zu finden. Der Regisseur und sein überzeugender Hauptdarsteller Sergo Zakariadse erzählen in diesem sowjetischen „road movie“ vom Zusammenprall der Welt des georgischen Weinbauern und der des Frontsoldaten. Der bodenständige Alte mit seinen vom Dorfleben geprägten Verhaltensmustern ignoriert die Realitäten des Krieges. Selbst im Schützengraben lebt er konsequent nach seinen eigenen Gesetzen weiter, woraus sich im Film Humor und Dramatik ergeben und was den Hauptdarsteller zu einem Liebling des sowjetischen Publikums werden ließ.²⁹²

3.13.2. *Inhalt*

„Der Vater des Soldaten“ erzählt die Geschichte eines alten georgischen Weinbauern Georgij Macharašvili, der stolz behauptet, daß sein Vater 115 Jahre alt geworden sei und durch sein Verhalten glaubhaft macht, daß er diese Familientradition zu wahren gewillt ist. Der alte Mann, kräftig wie ein Baum, nimmt Abschied von seinen Feldern und Rebstöcken, die er hegt und pflegt, um das Dorf zu verlassen. Wir befinden uns bereits mitten im Krieg.

Georgij hat erfahren, daß sein Sohn weit entfernt verwundet im Lazarett liegt. Also macht er sich auf, seinen Sohn zu finden und ihm etwas aus der heimischen Speisekammer mitzubringen. Der Weg zu ihm wird sehr lange sein. Der Alte fährt eines Tages von seinem Dörfchen ab, alle Leute sammeln sich um ihn, sprechen zu ihm, erteilen ihm Ratschläge. Er schweigt und sitzt ruhig und nachdenklich auf seinem Wagen, keine Falte bewegt sich in seinem Gesicht.

Nach vielen Reisetagen gelangt er zum Lazarett. Bürokratische Schwierigkeiten, die sich ihm in den Weg stellen, räumt er mit selbstbewußter Sturheit aus, doch sein Sohn Goderzi, ein Panzeroberleutnant, ist bereits entlassen und an die nahe Front geschickt worden. Er überläßt die Geschenke für seinen Sohn den Soldaten im Lazarett und begibt sich zum Bahnhof, um einen Zug zu finden, der

292 Vgl. Papava, M.: *Otec soldata*, in: *Iskusstvo kino*, 6/1965; Kogan, L. N. (Hrsg.): *Kino i zritel': Opyt sociologičeskogo issledovanija*. Moskau 1968, S. 111.

ihn in seine georgische Heimat zurückbringt. Dort begegnet er einem russischen Soldaten, der ihm von einem georgischen Kameraden erzählt, in dem der Alte schließlich seinen Sohn wiederzuerkennen glaubt. Der Alte zieht ihm nach – schließlich ist er nun schon so weit gereist und möchte seinem Sohn nun wirklich begegnen.

Während seiner ersten Nacht an der Front wird Georgij von vorbeifahrenden Panzern geweckt. In der Hoffnung, nun endlich seinen Sohn sehen zu können, stürzt er auf die Straße und versucht, die Kolonne zu stoppen – ohne Erfolg. Am nächsten Morgen erschallen aus unmittelbarer Nähe Artillerieeinschläge – die Deutschen starten einen Angriff und Georgij gerät zwischen die Fronten. Inmitten eines brennenden Kornfelds flüchten sowjetische Soldaten vor der stählernen Front deutscher Truppen. Hier vollzieht sich die Umwandlung Georgijs zum Soldaten, noch ehe er die Uniform des Rotarmisten anzieht. Voller Wut über den Mord an dem schwer verwundeten russischen Kameraden durch einen deutschen Landser erschlägt er diesen mit dessen eigenem Gewehrkolben.

Kurz darauf erscheint er im Stab der örtlichen sowjetischen Division und verlangt, unterstützt durch die russischen Kameraden, seine Aufnahme in die Armee. Schließlich gibt der Kommandeur nach und teilt ihn in den Dienst ein – zum Schutz einiger Frauen, die in der Nähe der Front in einem Fluß Wäsche waschen. Als sich das Kampfgeschehen nähert, hält er es nicht mehr aus und beschließt, seinen Kameraden im nahegelegenen Schützengraben zu Hilfe zu kommen. Es folgt eine monumentale Schlachtenszene: Die Infanterie unternimmt – mit Georgij an der Spitze – mit einem massiven Aufgebot an Panzern und lauten „Hurra“-Rufen einen Sturmangriff auf die deutschen Linien.

Die nächste Szene spielt zu nächtlicher Stunde in einem verschneiten Schützengraben – Indiz dafür, daß sich Georgij jetzt schon längere Zeit bei der Truppe befindet. Ein vorüberfahrender Panzer mit der Aufschrift „Na Berlin“ („Nach Berlin“) macht deutlich, daß sich die sowjetische Armee nun bereits auf dem Vormarsch befindet. So gelangt der Alte mit seiner Truppe bis ins ostpreußische Insterburg, wo er schließlich seinen Sohn findet. Vater und Sohn begegnen einander im gleichen, umkämpften Haus, verständigen sich noch durch Zuruf – doch

dann trifft den Sohn eine feindliche Kugel. Der Vater findet den tödlich verwundeten Sohn, hält ihn in den Armen, der noch einmal kurz das Bewußtsein erlangt – den Vater erkennt – und stirbt.

3.13.3. Interpretation

Der alte Georgier gerät über die wechselnden Stationen einer Odyssee immer näher an die wankende Front einer der erbarmungslosen Sommerschlachten des Jahres 1942. In dem Maße, in dem sich der Unterschied zwischen Zivilbevölkerung und kämpfender Truppe verwischt, verwandelt sich der scheinbar unbeholfene Alte, den man besorgt nach Hause abschieben will, in einen zähen, tapferen Soldaten, der auch noch den Jüngeren Eindruck abverlangt. Auf der Reise ins Lazarett begegnet Georgij zum erstenmal der Sowjetarmee – in Form von diszipliniert in geordneten Reihen und zu Marschmusik vorbeimarschierenden Truppen, die einen spürbaren Gegensatz zur undisziplinierten Quirligkeit seines Heimatdorfes bilden. Kurz darauf fährt der Alte mit einigen Zivilisten auf einem Pferdewagen, wo er dem Kutscher seine Meinung über den Krieg mitteilt. Der Krieg sei „nicht meine Sache“, sondern eine Angelegenheit für „die Jungen“, die kämpfen könnten – am Zielort angekommen, bemerkt er, daß der Mann ein beinloser Invalide ist, der sich nur auf primitiven Prothesen fortbewegen kann. Auch im Lazarett begegnet er Menschen, die von der Realität gezeichnet sind – verwundeten Soldaten und einem Arzt, der vor Erschöpfung einschläft, als Georgij von seinem Sohn erzählt. Die Konfrontation mit den Ereignissen und Folgen des Krieges kulminiert in der Szene, in dem Georgij zwischen die Fronten gerät und aus Wut über den feigen Mord an seinem jungen russischen Kameraden einen deutschen Soldaten erschlägt. Vater Macharašvili will sich nun auch zur Armee melden und es gelingt ihm sogar, den perplexen General zu überzeugen, daß er trotz seines hohen Alters noch „voll einsatzfähig“ ist. Dieser formale und propagandistische Akzent macht den georgischen Soldaten zum Helden.

Noch bemerkenswerter als die Umwandlung von Passivität in Aktivität im

Handeln der Hauptfigur ist das starre Gleichbleiben seines Wesens und seines Verhaltens im "Alltag". Die knorrige Individualität des alten Weinbauern ist so ausgeprägt, ruht so fest in sich selbst, daß sie sogar von der Extremsituation des Krieges unberührt zu bleiben vermag. Nicht die unmenschlichen Maßstäbe und Gesetze des Krieges zwingen sich dem alten Soldaten auf – wenn er auch töten muß – sondern er besitzt die urtümliche Kraft, seine überzeitliche bäuerliche Denkweise von Pflanzen und Ernten, vom Erhalten und Pflegen den Menschen seiner Umgebung aufzuprägen. Macharašvili liebt eigentlich nur seinen Sohn und seine Erde: den einen, weil er Vater, die andere, weil er Bauer ist. Das Konzept der "Erdverbundenheit" zieht sich durch die gesamte Handlung und manifestiert sich permanent in der Handlungsweise des Hauptdarstellers. Selbst als sich Georgij vor einem Gefecht mit seinen Kameraden zur Deckung ein Erdloch ausgraben muß, zerreibt er sinnierend den Boden zwischen den Fingern: „Gute und lebende Erde“ (zemlja). Auch er ist es, der im verschneiten Boden eine symbolträchtige Entdeckung macht: Ein Grenzschild mit der Aufschrift „SSSR“.

Um den Krieg geht es dem alten Bauern letztendlich gar nicht. Sein Ausdruck ist intensiv, voller Ruhe und sein Körper trotz seiner Schwere von oft überraschender Regsamkeit, wenn er nach seinem Sohn fragt und sucht. Seine oft naive Handlungsweise findet in der Szene ihren bildhaftesten Ausdruck, als er versucht, mitten im Gefecht mit seiner Jacke das Feuer in einem Getreidefeld zu ersticken.

In einer späteren, in der Nähe einer deutschen Kirche spielende Szene spricht der Alte in seiner georgischen Muttersprache – mit den Weinstöcken, die ihn an sein Dorf erinnern und ihn dazu inspirieren, ein Liedchen anzustimmen. Doch seine Freude währt nur kurz: Ein sowjetischer Panzer biegt von der Straße in das Feld ein und zermalmt die ersten Weinstöcke unter seinen Ketten. Georgij wirft sich vor das donnernde Ungetüm und bringt schließlich die Panzerbesatzung unter Zuhilfenahme von Ohrfeigen dazu, ihre Richtung zu ändern und die Weinstöcke zu schonen. Weinstöcke zu zerstören sei für ihn ebenso ein Verbrechen wie Menschen zu töten – wobei er auf zwei im Weinberge stehende deutsche Kinder aufmerksam macht und den Panzerkommandanten auffordert, diese „Faschisten“ doch auch zu erschießen. Wenn der Alte einer vom Kriege abgestumpften, hart-

gesottenen Panzerbesatzung ins Gewissen redet und erreicht, daß sie beschämt den Weinstöcken ausweicht, die sie gerade zu überrollen im Begriff war, so wird suggestiv eine klare, sichere Gewißheit darüber spürbar, nach welchen Grundsätzen der Mensch – unabhängig von der Situation – sein Handeln auszurichten habe.

Innerhalb seiner Beschränkung auf die Perspektive eines einfachen, naiv miterlebenden Soldaten fehlen in diesem Film die menschlichen und militärischen Unzulänglichkeiten, Versäumnisse, Fehler der einzelnen und der Führung, wie sie in anderen "Tauwetterfilmen" über den Zweiten Weltkrieg thematisiert werden.

In den Kampfszenen fällt Čcheidze des öfteren in den pathetischen Monumentalstil der „stalinistischen“ Kriegsepen zurück. Gleich weit entfernt von dokumentarischem Realismus und distanzierender Abstraktion – man denke an die exzentrische, sich schwerelos drehende Kamera Čuchrajs in der „Ballade vom Soldaten“ während des deutschen Panzerangriffs – entfaltet sich das Kriegsgeschehen in schöner Plastizität, in die Tiefe einer gewaltigen Freiluftbühne gestaffelt. Bezüglich dieser theatralischen Formen scheint sich der Film eher an Werken wie „Die Stalingrader Schlacht“ oder „Der Fall von Berlin“ zu orientieren. Die Szene, in denen der Hauptdarsteller auf dem Weg zu seinem Sohn wie ein entfesselter Kriegsgott das Treppenhaus eines von den Deutschen besetzten Gebäudes mit der Maschinenpistole stürmt, wirkt einer Sequenz bei Petrov nachgestellt, wie ein Sergeant im Alleingang ein Haus in Stalingrad vom Keller bis zum Dachboden von Deutschen leerfegt. Solche Szenen wie auch der ganz als Bühnenfinale inszenierte Abschied Georgijs von seinem sterbenden Sohn auf dem Hausdach über der Stadt stehen im Widerspruch zu der mit chronistischer Sorgfalt beobachteten Detailzeichnung der kleinen Ereignisse und ihrer Charaktere am Rande der Schlacht.

Der ganze Film ist von seiner Regie her nicht sonderlich bedeutend – nach der hervorragend inszenierten Abschiedsszene im Dorf lastet alle Bürde auf dem Hauptdarsteller Sergo Zakariadse. Der freilich nimmt den gesamten Krieg auf seine breiten Schultern. Der georgische Regisseur wollte vermutlich mit dem bäuerlichen Dickschädel bewußt eine exemplarische Charakterstudie seines gan-

zen Volkes liefern. Die Story ist einfach und schlicht – doch gerade darin liegt der Charakter ihrer Allgemeingültigkeit. Formal durchschnittlich und mit konventionellen Mitteln gestaltet, gelangt der Film doch zu einer eindringlichen Wirkung. Das verdankt er der zweifellos überdurchschnittlichen Darstellungskunst Sergo Zakariadses. Der erdverbundene Bauer, begeisterte Soldat und liebende Vater versetzt in jeder Phase des Films den Zuschauer in den Zustand, dem künstlerischen Abbild des georgischen Weinbauern etwas Vorbildliches und Sinnbildhaftes angewinnen zu können. „Der Vater des Soldaten“ steht somit zweifellos in der Tradition des in der georgischen Filmschule verbreiteten Genres der Tragikomödie, das auf dem Zusammenprall alter, patriarchalischer Lebensformen mit dem modernen Medium Film beruhte und deren Grundsituation unendlich variiert werden konnte. So reihte sich „Der Vater des Soldaten“ ein in eine Galerie skurriler Dorfkäuze, diesem ständigen Ornament der folkloristischen Komödie, in der die Helden in ihren Träumen und Utopien leben und die schlechten Dinge der Realität einfach nicht wahrhaben können oder wollen. Dies führt zu einem unüberwindlichen Auseinanderklaffen von Leben und Ideen und endet unausweichlich in der Tragödie. Der georgische Filmemacher El'gar Šengelaja charakterisierte diesen Sachverhalt wie folgt:²⁹³

„Realismus ist und bleibt ein Produkt des europäischen analytischen Denkens. Die orientalische Kultur strebt nicht nach Abbildung, sondern immer nach Symbolik, Parabel, Ornament. Und die georgische Kultur steht an der Scheide, ja dazwischen.“

Der in der UdSSR als einer der größten Filmerfolge des Jahres 1965 rangierende „Vater des Soldaten“ war gleichfalls einer der letzten sowjetischen Kriegsfilm, die in Form und Inhalt der Periode des „Tauwetters“ zugerechnet werden können. Mit Beginn der Ära Brežnev brach nicht zuletzt im kulturellen Bereich die „Zeit

293 Zit. nach Engel, Geschichte des sowjetischen und russischen Films, S. 168.

der Stagnation“ an, in der ein neuer Konservatismus und eine verschärfte Zensur auch das verfilmte Bild des Krieges in konventionellere Schablonen gießen sollten.²⁹⁴

294 Zum sowjetischen Kino in der Brežnev-Ära s. Golovskoy, V./ Rimberg, J.: Behind the Soviet Screen. The Motion-Picture Industry in the USSR 1972–1982. Ann Arbor 1986; Jampolskij, M.: Kino bez kino, in: Iskussvo kino, 6/1988, S. 88–95; Turovskaja, M.: K probleme massovogo fil'ma v sovetskom kino, in: Kinovedčeskie zapiski, 8/1990, S. 72–78.

4. Der sowjetische Kriegsfilm in der SBZ/DDR

4.1. DEFA und SED-Filmpolitik (1945–1956)

Filmpolitik war stets ein Bestandteil realsozialistischer Kulturpolitik, auch wenn der Film als eigenständige und neue Kunst gleichzeitig immer als etwas Besonderes neben der traditionellen Kunst in den allgemeinen Konzeptionen von „sozialistischer“ Kultur stand. In der Rangfolge der Kunstgattungen wurde bei der SED in dieser Beziehung keine Ausnahme gemacht, der Film besaß einen hohen Stellenwert. Nach der Lenin zugeschriebenen Äußerung, „daß für uns von allen Künsten die Filmkunst die wichtigste ist“²⁹⁵, betrachtete die kommunistische Bewegung den Film vorrangig als Mittel zur kollektiven Massenbeeinflussung. Dennoch hatte sich die kommunistische Kulturpolitik in Deutschland von 1945 trotz der sofortigen Übernahme dieser Devise nur selten dezidiert den Fragen einer sozialistischen Filmkunst gewidmet, was sich zu großen Teilen daraus erklärte, daß die kommunistische Politikauffassung – im allgemeinen in Fortführung der Tradition ökonomischer Gesellschaftserklärungen aus der Zeit der II. und III. Internationale – Probleme der Kultur nur am Rande und häufig vergleichsweise abschätzig behandelte. Noch nicht einmal auf die Überlegungen des Meisters der KPD-Propaganda in der Weimarer Republik, Willi Münzenberg, konnte man sich in der KPD/SED berufen, hatte dieser doch im französischen Exil kurz vor seinem mysteriösen Tod 1940 dem Stalinismus abgeschworen.²⁹⁶

Zunächst näherte sich die KPD in der Endphase des Zweiten Weltkrieges rein pragmatisch dem Filmmedium. Ingeheim gestand der Vorsitzende der KPD,

295 Lunačarskij, A. V.: Gespräch mit Lenin über die Filmkunst (Erstveröffentlichung 1925). In: Dahlke, G./ Kaufmann, L. (Hg.): ...wichtigste aller Künste. LENIN über den Film. Dokumente und Materialien. Berlin 1971, S. 171; vgl. auch Ginzburg, S.: Lenin o kino. In: Iskusstvo kino, 8/1964, S. 3-7; Jurenev, R. N.: Kino – važnejšee iz iskusstv. Moskau 1959; Samoe važnoe iz vsech iskusstv. Lenin o kino. Sbornik dokumentov i materialov. Moskau 1963; Samoe važnoe iz vsech iskusstv. Lenin o kino. Sbornik dokumentov i materialov. Moskau 1973.

296 Vgl. Kannapin, Antifaschismus im Film der DDR, S. 74 ff.

Wilhelm Pieck, in einer knappen Notiz die bisherigen Defizite der Partei in bezug auf Filmfragen selbst ein: „Wir (Partei) nicht mit Film beschäftigt – Volksfilmverband – (Münzenberg) – ...“²⁹⁷ Von Pieck war dazu weiter nichts zu erfahren. Allerdings hatte im Herbst 1944 die KPD-Führung im sowjetischen Exil erste Leitlinien über das zukünftige Filmwesen in Deutschland erarbeitet, wenn auch ohne eine schlüssige und in der Praxis anwendbare Filmkonzeption. Beraten wurde darüber, wie der technisch-materielle Bestand der deutschen Filmindustrie zu sichern wäre und welche grundlegende Funktion der Film zur Erziehung der Bevölkerung im postfaschistischen Deutschland zu übernehmen hätte. Man besprach jedoch auch Verstaatlichungsmaßnahmen, „das Wesen der Tendenz im Film“ und die „Schaffung eines neuen Typus des historischen Films“.²⁹⁸ Diese Vorstellungen waren eingebunden in das Aktionsprogramm der KPD für eine „kämpferische Demokratie“, in dem bündnispolitische Erwägungen im Sinne der alten Volksfronttaktik der Komintern eine ebensolche Rolle spielten wie eine eher an traditionelle Kulturauffassungen angelehnte Kulturkonzeption. „Revolutionismus“, der sofortige Übergang zum Sozialismus und künstlerische Alternativen wurden verworfen. Als eines der Minimalziele sah das Aktionsprogramm die unbedingte Überwindung der faschistischen Ideologie in Deutschland vor. Dabei sollte der Film unterstützend eingreifen.²⁹⁹ Er genoß aber längst nicht die oberste Priorität bei den Vorstellungen der KP-Funktionäre zur Neukonstituierung der Kultur. Das verwunderte umso mehr, als es gerade die Nationalsozialisten verstanden hatten, die Massenwirksamkeit des Films für ihre Ziele auszunutzen. Die Einstellung der KPD zum Film änderte sich jedoch bald.

Nach der Kapitulation des Deutschen Reiches und dem Beginn der alliierten

297 Handschriftliche Notizen von Wilhelm Pieck, 1944. Zit. nach: Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 33.

298 Die Stellungnahme stammt von Hans Rodenberg, der später die Nachfolge von Sepp Schwab als DEFA-Hauptdirektor antrat. Vgl. Rodenberg, H.: Einige Bemerkungen zur Lage der Kinematographie in Hitlerdeutschland sowie Vorschläge für einige dringende Maßnahmen in der deutschen Kinematographie nach der Zerschlagung der Hitlerbande, 7.12.1944. SAPMO NL 36/499, S. 186–200. Zit. nach: Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 25 ff.

299 Vgl. Laschitzka, H.: Kämpferische Demokratie gegen Faschismus. Die programmatische Vorbereitung auf die antifaschistisch-demokratische Umwälzung in Deutschland durch die Parteiführung der KPD. Berlin (Ost) 1969, S. 171; Gransow, V.: Zur kulturpolitischen Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik bis 1973. Berlin (Ost) 1974, S. 101.

Besatzung entwickelte sich in der sowjetisch besetzten Zone recht schnell eine intensive Zusammenarbeit zwischen SMAD und KPD, die auch und nicht zuletzt Kulturfragen berührte. Über die Stationen der von KPD-Mitgliedern dominierten Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung (DVV), gegründet im August 1945, mit einer Unterabteilung „Kunst und Literatur“, die von Herbert Volkmann (KPD/SED) geleitet wurde und die auch für den Film zuständig war, und eines eigens auf Anweisung der SMAD und in Absprache mit dem Zentralsekretariat (ZS) der KPD im Oktober 1945 eingesetzten „Filmaktiv“ nahm die Arbeit am Film nach und nach Konturen an. Das „Filmaktiv“ bestand vorwiegend aus film-erfahrenen Kommunisten, die während des Dritten Reiches in Deutschland geblieben waren und sich zum Teil im Widerstand befunden hatten. Die wichtigste Aufgabe dieses Gremiums war die vorbereitende Tätigkeit zur Gründung einer neuen deutschen Filmgesellschaft in der SBZ.³⁰⁰

Am 17.5.1946 erhielt die „Deutsche Film AG“ die Lizenz zur Filmproduktion aus den Händen des Leiters der Politischen Abteilung der SMAD, Oberst Sergej I. Tul'panov, der in seiner Festansprache den Massencharakter des Mediums Film herausstellte und dazu aufrief, die DEFA solle ihren Beitrag zum demokratischen Aufbau Deutschlands und zur „Ausrottung der Reste des Nazismus und Militarismus aus dem Gewissen eines jeden Deutschen, das Ringen um die Erziehung des deutschen Volkes, insbesondere der Jugend, im Sinne der echten Demokratie und Humanität“ leisten. Die in Tul'panovs Rede hervorgehobenen Grundsätze entsprachen den in Befehl Nummer 51 vom 4.9.1945 der SMAD niedergelegten kulturpolitischen Aufgaben, die von der sowjetischen Besatzungsmacht gemeinsam mit der KPD/SED in der SBZ durchgesetzt werden sollten.³⁰¹ Das erste Produktionsprogramm der DEFA und die ersten Filme waren so in ihrer Erzählstruktur eine relativ exakte Widerspiegelung dieser allgemeinen Ziele von SMAD und SED in der Übergangsphase zur neuen Herrschaftsordnung: zunächst keine Orientierung auf den Sozialismus, überparteiliche und pluralistische Koordination in Kultur und Öffentlichkeit, „Antifaschismus“. Die SED-Führung selbst meldete

300 Vgl. Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 43 ff.

301 Ebda., S. 51. Vgl. auch Wikening, A.: Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme, Teil 1: Geschichte der DEFA von 1945–1950. Potsdam 1981, S. 15 f, 51 ff.

sich zu konkreten filmspezifischen Fragen nicht zu Wort, sie überließ vorerst die praktische Ausführung den Filmexperten, nicht ohne allerdings die Filmentwicklung genauestens zu beobachten. Die einzige auf den Film zentrierte öffentliche Veranstaltung war der auch erst im Juni 1947 stattfindende und völlig ergebnislos verlaufende Film-Autoren-Kongreß, auf dem sich die Filmschaffenden nicht über die kommenden Ziele ihres Schaffens einigen konnten. Der filmpolitisch bemerkenswerteste Beitrag kam von dem Schauspieler Hans Klering, dem ersten Direktor der DEFA, der in seinem Referat als die anzustrebende Perspektive für den deutschen Film die Beiträge der neueren sowjetischen Kinematographie beispielhaft hervorhob und der damit für eine Hinwendung zum Sozialistischen Realismus eintrat.³⁰²

Hinter den Kulissen vollzog sich dagegen ein Machterhaltungsprozeß, in dem die SED darauf drängte, ihre mit Hilfe der Sowjetunion einmal errungene prädestinierte Stellung im politischen Raum Ostdeutschlands nicht nur zu erhalten, sondern dauerhaft zu festigen. Allein in der DEFA spielten sich in den Jahren 1947 und 1948 eine Vielzahl formeller und informeller Umstrukturierungen ab, die alle in Richtung auf eine Herrschaftssicherung und Herrschaftsverfestigung für die SED abzielten.³⁰³

Ohne den Einfluß der SMAD wäre die Durchsetzung solcher Maßnahmen nicht möglich gewesen. Der entscheidende Schritt zur Etablierung einer Vormachtstellung der SED im Filmwesen wurde am 3.11.1947 vorgenommen. Per Vertrag zwischen dem Ministerrat der UdSSR und der DEFA beschloß man die Umbildung der DEFA in eine „deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft“ bei einem Stammanteil von 55% auf sowjetischer Seite und 45% in Händen der DEFA. Bis zur vollständigen Übergabe der Filmgesellschaft an die neugegründete DDR Anfang 1950 blieb dieser rechtliche Status erhalten. Für die SED war der dazugehörige Zusatzvertrag von hervorragender Relevanz. In ihm vereinbarten die Vertragsparteien, daß ein Sonderausschuß, der beim ZS der SED bereits gebildet

302 Vgl. Klering, H.: Der Sowjetfilm heute und morgen. In: Der deutsche Film. Fragen – Forderungen – Aussichten. Bericht vom Ersten Deutschen Film-Autoren-Kongreß, 6.–9. Juni 1947 in Berlin. Berlin (Ost) 1947, S. 69 ff.

303 Vgl. Heimann: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 53 ff., 108 ff.

worden war, als „internes Organ“ der DEFA betrachtet werden sollte, dem die Produktionsplanung, die Produktionsvorhaben, der Rohschnitt und die Endfassung der hergestellten Filme vorzulegen waren. Außerdem hatte die Personalpolitik der DEFA von nun an in Übereinstimmung mit der Personalpolitischen Abteilung beim ZS der SED zu erfolgen.³⁰⁴ Mit diesem Vertrag, der als Schlüsseldokument für die frühe politische Indoktrination des Films in der SBZ/DDR gelten kann, waren die Voraussetzungen für eine gänzlich autoritäre Durchdringung der Filmkunst gegeben, zumal die DEFA die einzig zugelassene Filmfirma blieb und an eine Veränderung ihrer Monopolstatus nicht gedacht wurde.

Die Gründung der DDR, das Aufkommen des Kalten Krieges und die fortschreitende Polarisierung des Ost-West-Gegensatzes konnten auch auf den DEFA-Film nicht ohne Einfluß bleiben. Dabei war es von Seiten der SED zunächst noch nicht einmal nötig, eine spezielle Filmdirektive herauszugeben (diese folgte erst im Jahre 1952), der Hinweis auf einen „klaren Kurs an der Seite der Sowjetunion“³⁰⁵ genügte bereits, um auch die in der SBZ/DDR eine „Stalinisierung“ des Films in die Wege zu leiten. Diese verlief auf zwei sich gegenseitig bedingenden Ebenen: Auf der ersten Ebene wurden im institutionellen Sektor die Mechanismen zur politischen Kontrolle über die Filmproduktion perfektioniert. Innerhalb der SED war ab Mitte 1949 nicht mehr die Kulturabteilung beim Parteivorstand für die Belange des Films zuständig, sondern die Abteilung Agitation, was ein besonderes Licht auf den dadurch veränderten Verwendungszweck des Films in der politischen Strategie der SED wirft. Anfang 1950 begann zudem die DEFA-Kommission beim Politbüro der SED (als Nachfolgerin der Filmkommission beim ZS) zu arbeiten, die zur maßgeblichen ideologischen Entscheidungsinstanz in Filmfragen avancierte und für die Abnahme aller produzierten Filme verantwortlich zeichnete. In der DEFA-Kommission saßen zur Beurteilung der politischen Korrektheit der jeweiligen Filmarbeiten hochrangige Spitzenfunktio-

304 Vgl. Dietrich, Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, S. 287 ff.

305 Gersch, W.: Film in der DDR: Die verlorene Alternative. In: Jacobsen, W./Kaes, A./Prinzler, H. H. (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar 1993, S. 329.

näre der SED, daneben wurden zusätzlich Mitglieder des DEFA-Vorstandes beratend zu den Besprechungen hinzugezogen. Anfangs leitete Anton Ackermann, in der Parteiführung mit den Bereichen Kultur und Erziehung befaßt, dieses Gremium, später übernahm Hermann Axen, der Leiter der Agitationsabteilung des ZK der SED, den Vorsitz.³⁰⁶ Im Zuge der Filmkonferenz der SED im September 1952 stellte man der DEFA-Kommission nach sowjetischem Vorbild sogar noch ein „Staatliches Komitee für Filmwesen“ (SKF) an die Seite, das etwa gleichrangige Kompetenzen hatte, dessen Wirkungskreis jedoch beschränkt blieb. Auf dieser institutionellen Grundlage wurde bis Anfang 1954 Filmpolitik betrieben. Erst mit der Gründung des Ministeriums für Kultur (MfK) im Januar 1954, einer späten kulturpolitischen Reaktion auf den Handlungsbedarf im Nachhall der Unruhen vom 17. Juni 1953, und der Eingliederung des Films in eine Unterabteilung des MfK, die „Hauptverwaltung Film“, änderten sich die Bedingungen für die Filmkunst in der DDR allmählich, spürbare Lockerungen im administrativen System machten sich aber vor 1956 nicht bemerkbar.

Die Hauptrichtung des DEFA-Spielfilms veränderte sich ab 1949/50 dahingehend, den Aufbau der DDR aus der Gegenüberstellung von Altem und Neuem nach ideologischen Vorgaben zu illustrieren – analog zu den Wandlungen in der allgemeinen Politik. Die vorher recht gewichtige Beschäftigung mit dem deutschen Faschismus im Film trat in den Hintergrund, wodurch der antifaschistische Ansatz der Jahre zuvor nicht mit ganzer Kraft weiterverfolgt wurde. Einzelne Streifen versuchten noch zwischen 1949 und 1951, die Diskussion über die deutsche Geschichte nach 1933 in Gang zu halten. Ab 1952 verkam der „Antifaschismus“ jedoch in den nun aktuellen Gegenwartsfilmen zur Propagierung des „Sozialismus“ vollends zur Fassade, was sich meist in drastischen Schwarz-Weiß-Malereien manifestierte, die allesamt den Freund-Feind-Charakter DDR-BRD hypertrophierten sowie „Faschismus“ und „Antifaschismus“ den jeweiligen Gesellschaftsordnungen zuschrieben. Daß das künstlerische Niveau der DEFA-Filme entsprechend verfiel, lag ohne Frage auch an dem engmaschigen Netz der politischen Überwachung und Gängelung durch die Zensurinstanzen. Dies schüchterte

306 Vgl. Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 102 f.

die Regisseure oft ein und leistete der sich ausbreitenden Monotonie auf der Leinwand Vorschub.

Das Institutionengeflecht zwischen SED und DEFA ist allerdings nur der eine Grund für eine sich immer wiederholende respektive vereinfachende Darstellungsweise in der Filmkunst. Auf einer zweiten Ebene wurde die „Stalinisierung“ des Film in der DDR durch die Einführung und ideologische Ausformung des sogenannten Sozialistischen Realismus, mehr eine Doktrin als eine Kunsttheorie, machtpolitisch dekretiert. Hatte die KPD/SED sich in den ersten Jahren nach dem Krieg den nationalen Kulturtraditionen der bürgerlichen Hochkultur verpflichtet gefühlt,³⁰⁷ verdrängte die von der Sowjetunion ausgehende Politik einer „Neuen Sozialistischen Kunst“ diese früheren Überlegungen. Allerdings stellte sich bald heraus, daß das Konzept einer klassizistisch angehauchten Hochkultur sich mit den konservativen Thesen des sogenannten Sozialistischen Realismus durchaus vertrug, besonders wenn es um die Abwehr modernistischer Kunstrichtungen ging, die sich nicht in das starre Kunstschema pressen lassen wollten.³⁰⁸ Der Sozialistische Realismus war eine Kunstdoktrin, die aus mehreren unumstößlichen Prinzipien bestand.

Zu den wichtigsten Prinzipien dieser Kunstauffassung zählten:³⁰⁹

- die „Parteilichkeit in der Kunst“ (also die unbedingte Akzeptanz der führenden Rolle der KP in allen die Kultur betreffenden Fragen);
- die Verherrlichung des Lebens im „Sozialismus“ durch die Kunst;
- die typische Darstellung typischer Charaktere unter typischen Umständen in

307 Vgl. die programmatischen Reden auf der 1. Kulturtagung der SED im Februar 1946, insbesondere die von Anton Ackermann: Unsere kulturpolitische Sendung. In: Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Erste zentrale Kulturtagung der Kommunistischen Partei Deutschlands vom 3. bis 5. Februar in Berlin. Berlin (Ost) 1946, S. 35 ff. sowie die Beiträge zum 1. Kulturtag der SED im Mai 1948. In: Protokoll der Verhandlungen des Ersten Kulturtages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, 5. bis 7. Mai 1948 in Berlin. Berlin (Ost) 1948. S. zusammenfassend bei Jäger, Kultur und Politik in der DDR, S. 15 ff. und ders.: Kultureller Neubeginn im Zeichen des Antifaschismus. In: Fischer, A. (Hg.): Studien zur Geschichte der SBZ/DDR. Berlin 1993, S. 117 ff.

308 Vgl. Erbe, G.: Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem „Modernismus“ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur in der DDR. Opladen 1993, S. 28 ff.

309 Vgl. Burg, S.: Über die Methode des sozialistischen Realismus im Film. Tägliche Rundschau vom 16.9.1952. Auch abgedruckt in: Kersten, Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, Bd. 2, S. 24 ff.

- den jeweiligen Gesellschaftsordnungen;
- die positive Heldendarstellung, der Glaube an die „Kraft des Menschen“ (also der Glaube an die Richtigkeit der parteipolitischen Maßnahmen);
 - die Heraushebung eines „sozialistischen“ Schönheitsideals.

Es liegt auf der Hand, daß die Aufstellung derartiger Kategorien und diese selbst wenig mit einer marxistischen Kunsttheorie zu tun hatten.³¹⁰ Sozialistischer Realismus bedeutete faktisch die Festlegung von Kunst und Literatur auf die Linie der Partei.

Bereits im Jahre 1947 machten sich in der kulturellen Öffentlichkeit durch die sowjetischen Kulturoffiziere einzelne Vorstöße einer Kritik bemerkbar, die die Kunst in der SBZ aus ideologischen Gründen vor anderweitigen Trends im Kulturbetrieb der Westzonen warnen und abschotten wollten.³¹¹ Die SED hielt zu diesem Zeitpunkt zwar noch ihre taktischen Elemente im Namen eines Pluralismus in der Kulturpolitik mehr oder weniger zusammen, legte sich aber parallel zur politischen Entwicklung im Kalten Krieg immer deutlicher auf den Sozialistischen Realismus fest, der jedoch noch nicht „sozialistisch“ genannt wurde. Als im Jahre 1948, erneut von sowjetischer Seite durch den Leiter der Kulturabteilung der SMAD, Major Alexander Dymschitz, angefacht³¹², die sogenannte „Formalismus-Debatte“ begann, war damit das Schlagwort schlechthin für die nun einsetzende ideelle Uniformierung der Kunst gefunden: „Formalismus“. Die erste Welle der „Formalismus-Diskussion“ in der SBZ dauerte bis etwa Mitte 1949 und

310 Obgleich bei Friedrich Engels der Satz über das Typische nachzulesen war: „Realismus bedeutet meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen“. Friedrich Engels an Margaret Harkness, April 1888. In: Lifschitz, M. (Hg.): Karl Marx / Friedrich Engels. Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Berlin (Ost) 1950, S. 105. Jedoch wurde diese Ansicht von Engels für den Kanon des Kunstdogmas völlig aus dem Zusammenhang gerissen. Auch hatten weder Marx noch Engels jemals eine originäre Theorie der Kunst entworfen. Auch Georg Lukács kann für die Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ nicht als theoretischer Vordenker verantwortlich gemacht werden: Seine Realismus-Konzeption versuchte noch, den eigenständigen Gehalt der realistischen Kunst seit dem 18. Jahrhundert mit den vorhandenen gesellschaftlichen Verhältnissen in Beziehung zu setzen. Vgl. Lukács, G.: Probleme des Realismus. Berlin 1955.

311 Vgl. als Beispiel: Dymschitz, A.: Warum mir das nicht gefällt – Jean Paul Sartres „Fliegen“. In: Tägliche Rundschau, 30.11.1947.

312 Vgl. Dymschitz, A.: Über die formalistische Richtung in der Malerei. In: Tägliche Rundschau, 19. und 26.11.1948.

richtete bereits beträchtliche Schäden in der kulturellen Landschaft an. Das nie definierte Wort „Formalismus“ mußte für alles der SED-Kulturpolitik Gegensätzliche, Abweichende und Unangepaßte erhalten. Stefan Heymann, Abteilungsleiter für Kultur und Erziehung im ZK der SED und Mitglied der DEFA-Kommission, sprach die tieferliegenden Motive dieser künstlich herbeigeführten Debatte klar aus.³¹³

„Die Auseinandersetzung mit dem Formalismus ist im Grunde genommen nichts anderes als ein ideologischer Kampf gegen bürgerlich-imperialistische Auffassungen auf dem Gebiete der Kunst.“

Mit der Gründung der DDR nahm die Intensität des „ideologischen Kampfes“ noch an Schärfe zu. Unrühmlicher Höhepunkt einer zweiten Welle der Formalismus-Diskussion war die im März 1951 verabschiedete EntschlieÙung des ZK der SED „Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“. Mit dieser Erklärung sorgte die SED unmißverständlich dafür, daß die einzig anerkannte Linie der neuen Kulturpolitik in der DDR von ihr bestimmt werde. Mit solch inhaltsleeren Wendungen wie „Der Formalismus bedeutet Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst“ und „Alle Richtungen und Auffassungen in der Kunst, die die Kunst vom Leben trennen und in die Abstraktion führen, sind eine objektive Hilfe für den Imperialismus“, beabsichtigte die Partei, vielen noch existenten kritischen Stimmen in der DDR einen Feindcharakter unterzuschieben, gegen den mit allen erdenklichen Mitteln vorzugehen sei.³¹⁴ Andererseits fungierte das Formalismus-Plenum auch, wie Leonore Krenzlin ausgeführt hat, als politische Stellungnahme der SED zur Befürwortung einer Abgrenzungsideologie gegenüber dem Westen, was den grundlegenden In-

313 Heymann, S.: Der Zweijahrplan und die Kulturaufgaben. In: Neues Deutschland vom 13.3.1949. Zit. nach: Dietrich: Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, S. 165.

314 Vgl. Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. EntschlieÙung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der V: Tagung vom 15. bis 17. März 1951. In: Einheit. Organ der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Heft 8/9, Mai 1951, S. 579 ff.

teressen der sowjetischen Politik in dieser Zeit entsprach.³¹⁵

Der Film wiederum hatte bei den offiziellen Verlautbarungen zur neuen Kunst in der DDR im Höchstfall eine Nebenrolle gespielt. Auch der Kelch der Formalismus-Tagung war am Filmwesen vorübergegangen, ohne offenkundige, weitreichende und sichtbare Spuren zu hinterlassen. Die Aufgabenpräzisierung des Politbüros für die ideologische Arbeit der DEFA-Kommission vom September 1951 besaß eher bestätigenden Charakter zur Festsetzung der ohnehin schon eingerichteten und grundlegend autoritären Strukturen im Filmwesen.³¹⁶ Erst im Zusammenhang mit der II. Parteikonferenz der SED im Juli 1952 wurde in der Resolution des Politbüros „Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst“ der Film auch öffentlich in die Planungen der jetzt „sozialistischen“ Kulturpolitik direkt miteinbezogen. Als herausragend und zukunftsweisend bezeichnete die SED gerade jene Filme der DEFA aus dem Produktionsjahr 1952, die den „sozialistischen“ Weg der DDR propagierten und sich dabei schroff vom Westen und seiner Lebensweise distanzieren. Dennoch forderte die Politbüroresolution vor allem Filme, „die den Aufgaben des Kampfes um den Frieden und die nationale Einheit Deutschlands gewidmet sind.“³¹⁷ Dieses Paradoxon war nur zum Schein auflösbar. Zum einen predigte die SED die Einheit von „Nation“ und „Kultur“, zum anderen tat sie aber alles, um sich als die bessere Alternative in Deutschland zu präsentieren. In ähnlicher Form „rangen“ oftmals auch die Vorstellungen von „Kultur“ miteinander, hier „nationales“ Konzept, da „sozialistischer“ Realismus. Beurteilte man allerdings die Gewichtung dieser Vorstellungen in der Praxis, dann mußte die absolute Dominanz des Sozialistischen Realismus spätestens seit 1952 zugegeben werden. Die Filmverantwortlichen bei der DEFA sanktionierten die von der SED vorgegebene Linie auf der im September 1952 stattfindenden Filmkonferenz. Die Redebeiträge der Konferenz handelten stereo-

315 Vgl. Krenzlin, L.: Das „Formalismus-Plenum“. Die Einführung eines kunstpolitischen Argumentationsmodells. In: Cerny, J. (Hg.): Brüche, Krisen, Wendepunkte. Neubefragung von DDR-Geschichte. Leipzig, Jena, Berlin 1990, S. 60.

316 Vgl. Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 103.

317 Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Resolution des ZK der SED Juli 1952. In: Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Resolution des Politbüros und Redebeiträge auf der Filmkonferenz des ZK der SED am 17./18. September 1952. Berlin (Ost), 1952, S. 7.

typ den ganzen Kanon des Sozialistischen Realismus ab und zementierten somit die Ideologiekraftigkeit des Mediums Film in der DDR.³¹⁸ Gleichlaufend dazu wurden in den filmtheoretischen Überlegungen der Fachzeitschriften die Lehrbeispiele von Formalismus und Sozialistischem Realismus begleitend kommentiert. Dabei lobte man die Errungenschaften des neuen DDR-Gegenwartsfilms in den höchsten Tönen und grenzte sich von sämtlichen anderen Arten und Stilen des Filmemachens ab, mit der in den staatssozialistischen Ländern üblichen Schizophrenie, daß man kritisch-progressive oder alternative links-sozialistische Überzeugungen und Stimmen, die sich in anderen Filmen zeigten, zum Beispiel im italienischen Neorealismus, am stärksten attackierte.³¹⁹ Der Sozialistische Realismus konnte sich nun uneingeschränkt auch im Film ausbreiten, er blieb bis 1956 und in verschiedentlich interpretierter Auslegung weit über dieses Jahr hinaus die vorherrschende Kunstrichtung in der DDR.

Die SED-Kulturpolitik mußte sich demnach in den Jahren nach 1945 und im wesentlichen bis 1955/56 mit vier kulturpolitischen Grundstrategien auseinandersetzen, die sich teilweise bedingten, ihre konsequente Vertretung sich aber ebenso ausschloß. Als erstes verfolgte die KPD/SED in der Anfangszeit des Wiederaufbaus ein Konzept, das keinen kulturellen Bruch in der deutschen Entwicklung nahelegte und an die progressiven Tendenzen der klassischen Kultur vergangener Jahrhunderte anknüpfen wollte. Sie versuchte, in der Proklamation der Wahrung und Sicherung des nationalen Kulturerbes eine Politik der Hochkultur in dem Bestreben zu verwirklichen, die bürgerlich-humanistische Bildungstradition für alle Volksschichten nutzbar zu machen. In dem Bedürfnis, die deutsche Kultur als relativ unbeschadet von der Ära des Dritten Reiches dastehen zu lassen, und mit der Auffassung, die vorhandenen Werke der deutschen Kultur seien ein entscheidendes Erziehungsmittel für die Neugestaltung der Gesellschaft, kam man einer

318 Vgl. ebda., S. 47 ff.; Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 134 ff.

319 Vgl. z.B. Fabian, F.: Der realistische Film. In: Neue Filmwelt, 1/1951, S. 20 f; Maetzig, K.: Die deutsche Filmkunst. In: Neue Filmwelt, 7/1951, S. 1 ff.; Stern, K.: Über den Realismus in der Filmkunst. In: Neue Filmwelt, 8/1952, S. 1 ff; Pissarewski, D.: Das Stalinsche Prinzip des Sozialistischen Realismus – die höchste Errungenschaft der Lehre von der Kunst. In: Deutsche Filmkunst, 1/1953, S. 10 ff.; Borjew, J./ Rasumnij: Über das Typische in der Kunst. In: Deutsche Filmkunst, 2/1953, S. 16 ff.; Pudowkin, W.: Filmkunst und sozialistischer Realismus. Über den Kampf gegen den Formalismus. In: Neue Filmwelt, 9/1953, S. 6 f.

Vielzahl prominenter Intellektueller entgegen, die Ähnliches in ihren ersten Reflexionen zur Lage Deutschlands nach dem Krieg öffentlich formuliert hatten.³²⁰ Die integrativen Aspekte dieses „Hochkulturkonzeptes“ zur Gewinnung von Bündnispartnern hielt die SED nur bis zur Gründung der DDR aufrecht, danach zielte die Betonung von „Hochkultur“ und „nationalem“ Kulturerbe auf die ständige Betonung des vorgegebenen Willens zur deutschen Einheit.

Der zweite Strang in der SED-Kulturpolitik resultierte aus den notwendig engen Beziehungen zur Sowjetunion. Der Sozialistische Realismus war in der UdSSR vollständig etabliert und sollte in die DDR transferiert werden. Der Prozeß der „Ždanovščina“ wurde zwar nicht ohne Widerstände, aber doch relativ komplikationslos auch der DDR oktroyiert. Die dominierenden Prinzipien des Sozialistischen Realismus überlagerten schließlich nach 1952 eindeutig das Konzept der „Pfleger des nationalen Kulturerbes“.

Beide Elemente der SED-Kulturpolitik hatten jedoch in einem engen Zusammenspiel die Funktion, die Einflüsse der sich herausbildenden US-Massenkultur zurückzudrängen, die in der Bundesrepublik nach und nach zum Bestandteil der allgemeinen Kultur werden sollten und deren Anziehungskraft – insbesondere auf die Jugend – auch in der DDR registriert werden mußte. Die kulturelle Abgrenzungsstrategie zum Westen kann als der dritte Strang der SED-Kulturpolitik betrachtet werden.

Einem vierten Aspekt stand man in der DDR mit völliger Ratlosigkeit gegenüber, obwohl diese Frage gleichsam stets als Schatten der Vergangenheit über der Kulturpolitik der SED schwebte: Was ist mit den Nachwirkungen der nationalsozialistischen Kunst und wie verhält sich die „sozialistische“ Kultur zur Ästhetik des Dritten Reiches? Diese Phänomene fast völlig übergangen zu haben, gehört

320 Vgl. zum Beispiel Meinecke, F.: Die deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen. Wiesbaden 1946, S. 151 ff.; Hennig, A.: Kulturkrise. Hamburg 1947, S. 25 f.; Kantorowicz, A.: Vom moralischen Gewinn der Niederlage. Artikel und Ansprachen. Berlin (Ost) 1949, S. 339 ff.

wahrscheinlich zu den größten Defiziten des offiziell proklamierten „Antifaschismus“ in der DDR.³²¹

Das Dilemma der SED-Kulturpolitik bestand darin, diese vier Grundstrategien nicht in einer tragfähigen Kulturkonzeption zusammenbringen zu können, was an sich wahrscheinlich auch nicht möglich war. Die SED ging daraufhin den für sie einfachsten Weg und legte sich auf die Doktrin des Sozialistischen Realismus fest. Der Film war in diesem Zusammenhang sowohl Teil der umfassenden Kulturpolitik der SED als auch aufgrund seiner Massenwirksamkeit immer etwas aus den Regulativen dieser Kulturpolitik herausgehoben. Die SED betrachtete die Filmkunst somit weniger als Kunst, sondern vielmehr als Instrument zur Propagierung von Politik.

321 Dies ging sogar soweit, daß Filme aus der Zeit des Dritten Reiches für die eigene Propaganda genutzt werden sollten. Walter Ulbricht persönlich wies am 27.7.1952 den Leiter der Agitationsabteilung im ZK der SED, Hermann Axen, der zu diesem Zeitpunkt auch Vorsitzender der DEFA-Kommission war, in einem internen Schreiben an, das Deutsche Filmarchiv nach Filmen absuchen zu lassen, die sich bei entsprechenden Umschnitten und Kürzungen zur Propagierung des Aufbaus militärischer Einheiten in der DDR eignen würden und in geschlossenen Veranstaltungen aufgeführt werden könnten. In dem Dokument heißt es: „Ich bitte Dich, mit Genossen Sch. (Schwab, DEFA-Hauptdirektor – L.K.) zu vereinbaren, daß das alte deutsche Filmarchiv durchgesehen wird, um dem Innenministerium Filme folgenden Charakters zur Verfügung zu stellen: Es gibt solche Filme wie ‚Gneisenau‘ und ‚Ohm Krüger‘. Der Leiter der politischen Hauptverwaltung beim Genossen Stoph soll vorschlagen, welche Änderungen an diesen Filmen vorzunehmen sind. Außerdem gibt es militärische Ausbildungsfilm wie z.B. über das Maschinengewehr usw., die in geschlossenen Vorführungen in den Kasernen mit gewissen Kürzungen benutzt werden können (...)“. Anweisung von Walter Ulbricht an Hermann Axen, 27.7.1952. Zit. nach: Hoffmann, D./ Schmidt, K.-H./ Skyba, P. (Hg.): Die DDR vor dem Mauerbau. Dokumente zur Geschichte des anderen deutschen Staates 1949–1961. München 1993, S. 123.

4.2. *Filmvertrieb und Auslandsbeziehungen*

4.2.1. *Die Gründung des Progress-Film-Vertriebs*

Im Juli 1945 begann die staatliche sowjetische Verleihfirma Sojuzintorgkino den Verleih von Spielfilmen in der sowjetischen Besatzungszone und in Berlin. Als rein sowjetisches Unternehmen wurde 1945 in Ost-Berlin die LINSAG gegründet. Ihr gehörten zunächst das Kopierwerk in Köpenick für Farbfilme und das Kopierwerk in Johannisthal für Schwarz-Weiß-Filme. Ab 1. Januar 1946 trat hierzu als Filmverleih die Sovexport-GmbH und ab 17. Mai 1946 die DEFA mit ihren Studios in Babelsberg und Johannisthal. Mit der Organisation der ersten Filmarbeit beauftragte die SMAD Männer ihres Vertrauens, wie den aus dem sowjetischen Exil zurückgekehrten Schauspieler Hans Klering, den promovierten Filmtechniker Kurt Maetzig, der 1944 der illegalen KPD beigetragen war, oder den politisch unbelasteten Juristen Albert Wilkening, der zunächst die Johannisthaler Tobis-Studios leitete. Die großen Studios der Ufa in Potsdam-Babelsberg blieben von den Sowjets jedoch bis 1948 gesperrt.³²²

Im Oktober 1948 gründete die DEFA einen eigenen DEFA-Filmvertrieb als GmbH. Außer der Zentrale in Ost-Berlin wurden Zweigstellen in Leipzig, Dresden, Erfurt und Schwerin eingerichtet. Der Vertrieb beschränkte sich allerdings auf die DEFA-Filme, während der Verleih von sowjetischen, westdeutschen und alten UFA-Produktionen weiterhin bei Sovexport lag. Am 11. Juli 1950 wurden beide Verleihunternehmen zur Progress-Film-Vertrieb GmbH zusammengelegt. Am 30. Juni 1955 schied Sovexport als Gesellschafter aus und beschränkte sich auf die Auslieferung von sowjetischen Filmen. Das Ausscheiden von Sovexport erfolgte anlässlich der Übergabe aller SAG-Betriebe in „deutsche Hände“. Seit dem 1. Juli 1955 war der Progress-Film-Vertrieb „volkseigener“ Betrieb und erhielt die Auflage, aus den Verleiherträgen die gesamten Produktionskosten für die

322 Vgl. Gersch, W.: Film in der DDR: Die verlorene Alternative. In: Jacobsen, W. (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar 1993, S. 323–364, hier: S. 323 f.; Heilmann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, 35 ff.

DEFA aufzubringen.³²³

Der Progress-Film-Vertrieb sah sich demzufolge einem ständigen Dilemma gegenüber: Auf der einen Seite mußte er seinen Finanzplan erfüllen. Dies war nur mit Hilfe von westlichen Filmen möglich, die den kulturpolitischen Forderungen des Regimes an die Filmkunst meist nicht entsprachen, manchmal gar „kleinbürgerliche Tendenzen“ förderten und den von offizieller Seite voranzutreibenden „Bewußtseinsbildungsprozeß“ hemmten. Auf der anderen Seite hatte das Unternehmen kulturpolitische Aufgaben zu erfüllen, indem es mit Vorzug „fortschrittliche“ Filme einzusetzen hatte – diese lockten aber oft nur wenige Besucher an.

4.2.2. *Der DEFA-Außenhandel*

Am 1. Oktober 1950 begann die DEFA, einen eigenen Auslandsverleih aufzubauen, aus dem sich der VEB DEFA-Außenhandel entwickelte. Der DEFA-Außenhandel war für den Kauf und die Übernahme sämtlicher zur Vorführung in der DDR vorgesehener ausländischer Filme zuständig, der Vertragsabschluß erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Progress-Film-Vertrieb und den ausländischen Verleihfirmen. Dazu kamen die ausländischen Verleiher entweder nach Ost-Berlin, oder Vertreter des DEFA-Außenhandels fuhren ins Ausland. Verauslagte Gelder wurden dem DEFA-Außenhandel vom Progress-Film-Vertrieb zurückerstattet, die Bezahlung der Auslandsfilme erfolgte im Austausch oder im Verrechnungsverfahren.

Bei Vertragsabschlüssen waren die Verantwortlichen der DEFA jedoch unmittelbar an die Weisungen der seit 1953 ins Ministerium für Kultur eingegliederten Staatlichen Filmabnahmekommission gebunden. Diese setzte sich zusammen aus je einem Vertreter des DEFA-Außenhandels, des Progress-Film-Vertriebs, der HV Film, der Ministerien für Volksbildung und für Kultur, des Zentralrats der FDJ, der Pionierorganisation, der Nationalen Volksarmee, des Deutschen Fern-

323 Vgl. ebda., S. 89 ff.; Kersten, *Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*, S. 265–67.

sehfunks und des DEFA-Studios für Synchronisation. Die Entscheidungen dieses Gremiums waren in Fragen der Auswahl, des Ankaufs sowie des Vertriebs ausländischer Spielfilme in der DDR verbindlich und konnten nur auf direkte Weisung des DDR-Ministerrates rückgängig gemacht werden. Neben kulturpolitischen Erwägungen spielten bei den Entscheidungen der Kommission auch die für den Filmeinkauf verfügbaren Devisen eine Rolle.³²⁴

Bei den von der Abnahmekommission ausgewählten westlichen Importen handelte es sich vorwiegend um sozialkritische Streifen, die das von der SED-Propaganda gezeichnete negative Bild der westlichen Gesellschaftsordnung bestätigen sollten, oder um Unterhaltungsfilme, die aufgrund des Mangels an derartigen Produktionen als Konzession an die Wünsche des Publikums und zur Erfüllung des Finanzplans angekauft wurden.³²⁵

Andererseits wurden ideologische und dogmatische kunstästhetische Bedenken der Zensur mitunter auch gegen Filme aus dem Ostblock gültig gemacht. So waren beispielsweise Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre die besten polnischen Produktionen in den Kinos der DDR nicht zu sehen.³²⁶

Scheinbar dienten dem DEFA-Außenhandel im Falle der sozialistischen „Bruderstaaten“ nicht zuletzt die diplomatischen Vertretungen der DDR als Informationsquelle für die aktuellen Höhepunkte im Filmschaffen dieser Länder. In einem Brief des 2. Botschaftssekretärs Dr. Tautz in Moskau an das Ministerium für Kultur werden die zuständigen Stellen in Ost-Berlin davon in Kenntnis gesetzt, daß der Film „Ballade vom Soldaten“ in der sowjetischen Hauptstadt derzeit „Tagesgespräch“ sei:³²⁷

„Dieser Film wird hier als einer der besten dieser Jahre bezeichnet und dem Film ‚Ein Menschenschicksal‘ an die Seite gestellt.“

324 Zur Hierarchiekette der filmpolitischen Lenkung innerhalb der HV Film vgl. Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 179ff.

325 Vgl. ebda., S. 62 ff.

326 Vgl. Kersten, Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, S. 274.

327 Brief der Botschaft der DDR in der UdSSR gez. Dr. Tautz, 2. Sekretär, an das Ministerium für Kultur der DDR, 2.3.1960. In: BArch, DR 1-4185, unpag.

Teilweise wurde – bei weniger wichtigen Filmen – auch eine Stornierung von Ankäufen wegen „unbrauchbaren Ausgangsmaterials“ vorgenommen. Diese technische Begründung betraf zum Beispiel den Film „Beginn“ (SU 1962), der die Entwicklung eines Jungen während der Zeit der Leningrader Blockade im Zweiten Weltkrieg schildert.³²⁸

4.2.3. *Das DEFA-Studio für Synchronisation*

Die vom DEFA-Außenhandel erworbenen Filme wurden mit einem Protokoll der Sitzung, bei der die Staatliche Filmabnahmekommission über die Annahme des Films entschieden hatte, an den Künstlerischen Leiter und den Chefdramaturgen des DEFA-Studios für Synchronisation in Berlin-Johannisthal weitergeleitet. Von Fall zu Fall erteilte die VVB Film besondere Weisungen, die bestimmte Textänderungen, Schnitte oder die Hervorhebung besonderer politischer Momente und gesellschaftskritischer Tendenzen betrafen. Insgesamt wurden von 1945 bis 1961 in der SBZ/DDR über 700 Spielfilme synchronisiert. Seit 1960 synchronisierte das Studio, das zu dieser Zeit als das größte und bestausgestattete im gesamten Ostblock galt, im Auftrag des Ost-Berliner Fernsehfunks auch ausländische Filme, die nur im Fernsehen liefen.³²⁹

Für den Zeitraum zwischen 1953 und 1960 ergibt sich dafür das folgende Bild:³³⁰

328 Liste zurückgestellter/abgelehnter Spielfilme (1963–1967). In: BArch DR 1-14393, unpag.

329 Zur Synchronisationspraxis der DEFA vgl. Kersten, *Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*, S. 274ff.

330 Ebda., S. 353. Kurzfilme sind nicht gesondert angeführt, aber in der Gesamtzahl enthalten.

| Jahr | Insgesamt | Spielfilme | Abendfüllende Dokumentar- filme |
|------|-----------|------------|---------------------------------------|
| 1953 | 117 | 41 | 9 |
| 1954 | 88 | 34 | 5 |
| 1955 | 100 | 67 | 4 |
| 1956 | 215 | 57 | 9 |
| 1957 | 206 | 86 | 3 |
| 1958 | 266 | 103 | 10 |
| 1959 | 306 | 123 | 10 |
| 1960 | 336 | 109 | 8 |

Das gesamte Verfahren galt selbstverständlich auch für alle importierten Filme – mit Ausnahme der Sowjetunion. Sovexport besorgte die Anschaffung von sowjetischen Filmen für das staatliche Filmverleihmonopol Progress-Film, während der DEFA-Außenhandel für die übrigen Filmkontingente des Progress-Verleihs zuständig war. Bei sowjetischen Filmen entfiel demzufolge das Genehmigungsverfahren der HV Film. Die Behörde stellte nur die Zulassungskarten aus, nachdem die Kopierwerke die Länge des Films ermittelt hatten und registrierte die Aufnahme in den Verleih. Sowjetische Filme unterlagen, anders als volksdemokratische, westliche und DEFA-Produktionen, somit prinzipiell keiner Vorkontrolle.³³¹

Von den Abnahmediskussionen wurden von Seiten der HV Film, Abteilung Filmkontrolle, Protokolle angefertigt, die an verschiedene Stellen im Filmsektor weitergereicht wurden. Die Protokolle sollten mit einer kurzen Inhaltsangabe bzw. Filmanalyse versehen sein sowie eine Begründung über Abnahme oder Ablehnung des betreffenden Films, Änderungsvorschläge oder Schnittaufgaben, technische Angaben und Informationen zum Anlauftermin, zur Jugendzulassung und besonders begründete Einsatzbedingungen enthalten.

331 Vgl. Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 183, 223.

4.2.4. Disposition und Kopieneinsatz

Für die Disposition wurden die Filme in folgende Kategorien unterteilt:

A-Filme

Schwerpunktfilme (vorwiegend sowjetische und DEFA-Produktionen), die politische Erkenntnisse vermitteln oder aus agitatorischen Gründen besonders aktuell erscheinen sollten und deren Besuch teilweise organisiert wurde;

B-Filme

Allgemein „fortschrittliche“ Filme (sowjetische, volksdemokratische und DEFA-Produktionen, aber auch einige westliche Filme mit sozialkritischer Aussage, z.B. des italienischen Neorealismus);

S-Filme

Unterhaltungsfilme (westliche Produktionen).

Jedes Filmtheater mußte im Bereich seiner Möglichkeiten 50% A- und B-Filme und 50% S-Filme spielen. Da von A-Filmen 60 Kopien, von B-Filmen 40 Kopien, von S-Filmen aber nur 20 Kopien gezogen wurden, waren S-Filme nicht so schnell disponierbar. Die Kreislichtspielbetriebe (KLB) standen daher permanent untereinander im Wettbewerb, um für A- und B-Filme gleiche oder möglichst höhere Besucherzahlen zu erreichen wie für die zu zeigenden S-Filme. Häufig korrigierten die Filmtheaterleiter ihre Berichte zugunsten von A- und B-Filmen. Bei

bestimmten A-Filmen wurden zudem Sonderwettbewerbe um die höchsten Besucherzahlen veranstaltet.³³²

Der Kopieneinsatz erfolgte im allgemeinen nach folgendem Schema: Von jedem Film erhielt zunächst jeder Bezirk eine Kopie, die Übrigen wurden auf einige ausgewählte Bezirke verteilt. Eine Kopie konnte also von den Bezirksdirektoren unbegrenzt eingesetzt und in den Kinos prolongiert werden. Die übrigen Kopien durchliefen beispielsweise nur in den drei nördlichen Bezirken während dreier Monate sämtliche Spielstellen und wurden dann im Tausch gegen die Kopien anderer Filme einer weiteren Gruppe von Bezirken übergeben. Nachdem alle Bezirke durchlaufen waren, wurden die Kopien auf sämtliche Bezirke aufgeteilt und als Reprisen eingesetzt. Dieses Mitte 1959 eingeführte System ermöglichte, bestimmte Filme in bestimmten Gebieten in großer Kopienzahl „schwerpunktmäßig“ einzusetzen, beispielsweise Filme über ländliche Probleme in Gebieten mit überwiegend agrarischer Struktur. Alle Kopien sollten mindestens 470mal gespielt werden, waren jedoch oft bereits nach 300 Einsätzen nicht mehr zu gebrauchen.³³³

332 Vgl. Kersten, *Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*, S. 268.

333 Vgl. ebda.

4.3. *Der Sowjetfilm in der SBZ und der frühen DDR – zwischen kulturpolitischen Zielen und Zuschauererwartung*

4.3.1. *Sowjetischer Einmarsch 1945*

Als die sowjetischen Truppen sich im Frühjahr 1945 Berlin näherten, sprach ein NS-Propagandist noch immer herablassend von der „Ankunft der armen Teufel“.³³⁴ Dieser Jargon mischte sich mit einer Greuelpropaganda, die gezielt Bedrohungsgefühle in der Bevölkerung schüren sollte, um in den letzten Kriegswochen zum Durchhalten im aussichtslosen Kampf zu mobilisieren.³³⁵ Die Erfahrungen der Zivilbevölkerung waren - während der Zeit des militärischen Zusammenbruchs, auf der Flucht und in den ersten Tagen der sowjetischen Besatzung - überwiegend negativ. Auf viele Kampfhandlungen folgten Raub und Plünderung durch die Soldaten der Roten Armee. Zudem kam es während des Vormarsches und in den sowjetisch besetzten Gebieten zu anhaltenden Massenvergewaltigungen durch Teile der sowjetischen Streitkräfte.³³⁶ Die folgende Schilderung des frühen Besatzungsalltags in Sachsen-Anhalt soll hier stellvertretend für die Erfahrung der deutschen Zivilbevölkerung mit den sowjetischen Soldaten angeführt werden:³³⁷

„Die Russen waren diszipliniert eingezogen [...] Auch schienen sie kein Fraternalisierungsverbot zu kennen und zeigten mitunter eine kindliche Vertrautheit, die wir

334 Zitat von Hans Schwarz von Berk, einem Mitarbeiter von Goebbels, bei: Wette, W.: Das Rußlandbild in der NS-Propaganda. In: Volkmann, Hans-Erich: Rußlandbild im Dritten Reich. Köln, Weimar, Wien 1994, S. 55–78, hier: S. 71.

335 Die letzten Kriegsmonate schildert Benz, W.: Potsdam 1945. Besatzungsherrschaft und Neuaufbau im Vier-Zonen-Deutschland. München 1994, S. 25–66.

336 Zum Problem der Vergewaltigungen durch sowjetische Soldaten vgl. grundlegend die Darstellung bei Naimark, N. M.: Die Russen in Deutschland. Die sowjetische Besatzungszone 1945 bis 1949. Berlin 1997, S. 91–180.

337 Zit. nach Güstrow, D.: In jenen Jahren. Berlin 1983. In: Kleßmann, Ch./ Wagner, G. (Hg.): Das gespaltene Land. Leben in Deutschland 1945 bis 1990. Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte. München 1993, S. 60–61.

bis dahin nur an den farbigen amerikanischen Soldaten erlebt hatten. Ihre Versuche, so unbekannte Geräte wie Fahrräder zu besteigen, gingen unter dem Gelächter des ganzen Marktplatzes vonstatten [...] Es war Neugier und Müdigkeit auf beiden Seiten, auch Erleichterung, daß sie irgendwann, hoffentlich bald zurückkehren würden; die meisten waren ja achtzehn- oder zwanzigjährige Jungen. Bald aber häuften sich die Beschwerden über nächtliche Zudringlichkeit. Nach Einbruch der Dunkelheit zogen sie in Gruppen, häufig schwer nach Schnaps riechend, von Haustür zu Haustür und verlangten Einlaß. Wenn sie das Gesuchte nicht fanden, schlugen sie die Scheiben ein und zertrümmerten das Geschirr; oft waren es dieselben Russen, die am Tag zuvor den Kindern Geschenke mitgebracht hatten.“

Diese Wahrnehmung der sowjetischen Besatzung in ihrer Widersprüchlichkeit, das oft unberechenbare Verhalten der russischen Soldaten, der Standpunkt der kulturellen Überlegenheit des deutschen Betrachters sowie das Fortdauern rassistischer Stereotype in der deutschen Bevölkerung können somit als typischer Befund für die unmittelbare Nachkriegszeit gelten.

4.3.2. Die SMAD wird aktiv

Nach Kriegsende legte die sowjetische Militärregierung von Anfang an großen Wert auf die Wiederbelebung des kulturellen Lebens. Die sowjetischen Kulturoffiziere zeigten oft

„eine fast fanatische Verehrung von Kunst und Künstlern, gepaart mit dem Glauben, daß künstlerische Betätigung allein an sich schon gut und in Zeiten der Unsicherheit und Leid für die Menschen ein dringendes Bedürfnis sei.“

So die Einschätzung eines amerikanischen Kontrolloffiziers in Berlin im Juli 1945.³³⁸

In der Tat hatte die SMAD, wenn auch in bescheidenem Rahmen, in den Jahren 1945/46 bereits versucht, über kulturelle Angebote die Bevölkerung zu erreichen. Der Zugang über die Kultur war geschickt gewählt, da gerade nach Kriegsende unter der Bevölkerung ein starkes Desinteresse an Politik herrschte. Die Sehnsucht nach Unterhaltung, die vom kargen Alltag ablenken konnte, war jedoch erwünscht.

Norman Naimark hat herausgearbeitet, daß die nun beginnende Propaganda der deutschen Bevölkerung zweierlei vermitteln sollte:³³⁹

„Erstens würden die Deutschen lernen, mit welchen Mitteln die Völker der Sowjetunion, ‚ungeheure Schwierigkeiten‘ überwunden hätten, was die Probleme Deutschlands mit dem Wiederaufbau nach dem Krieg als weniger entmutigend und aussichtslos erscheinen lassen würde. Zweitens wurden die Vortragenden angewiesen zu betonen, daß die Sowjets alle eigenen Entwicklungsprobleme überwunden hätten, ja den Gipfel der modernen Zivilisation bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1941 erreicht hätten, bevor Deutschland die Sowjetunion überfiel. Mit anderen Worten: Probleme mit sowjetischen Soldaten oder Mängel in der Organisation der Militärregierung sollten nicht irgendwelchen Schwächen des sowjetischen Systems zugeschrieben werden, sondern den Verwüstungen durch den von den Deutschen angezettelten Krieg.“

Diese Einstellung entsprach dem Propagandaziel der Besatzungsmacht, Vorbehalte in der Bevölkerung gegen die UdSSR abzubauen, wozu auch musikalische Darbietungen und die Vorführung sowjetischer Filme dienen sollte.³⁴⁰

Zudem existierte bereits vor der Konstituierung der DDR im Oktober 1949 in der Sowjetischen Besatzungszone eine Organisation, deren Ziel es war, in der

338 Henry Alter in seinem Bericht vom 14.7.1945, zit. nach: Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik S. 63.

339 Naimark, Die Russen in Deutschland, S. 515–516.

340 Vgl. Tjulpanow, S.: Erinnerungen an deutsche Freunde und Genossen. Berlin 1984, S. 191f.

Bevölkerung für das sowjetische Gesellschaftssystem und die sowjetische Kultur zu werben: 1947 war in der SBZ die „Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion“ gegründet worden; im Sommer 1949 wurde sie in „Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft“ (DSF) umbenannt. Die Propaganda für die Sowjetunion entsprang den gemeinsamen Interessen der sowjetischen Besatzungsmacht und der SED. Dementsprechend waren auch sowjetische und deutsche Stellen an der Konzeption und Umsetzung der Propaganda beteiligt. Die DSF war lange Zeit ein deutsch-sowjetisches Gemeinschaftsprojekt; allerdings nahm der sowjetische Einfluß in den fünfziger Jahren ab und der Einfluß der SED stieg.³⁴¹

Um möglichst weite Kreise der DDR-Bevölkerung mit dem Leben in der Sowjetunion mittels sowjetischer Filme vertraut zu machen, wurden der DSF im Oktober 1949 von Sovexport 18 abendfüllende Spielfilme, 25 Dokumentarfilme sowie eine Reihe kurzer Kulturfilme für Veranstaltungen der Gesellschaft übergeben. Hierbei handelte es sich ausschließlich um sowjetische Produktionen.³⁴²

4.3.3. Filmeinsatz und Publikumreaktion

Insgesamt entsprach der Einsatz sowjetischer Filme dem Ziel der SMAD, „anti-sowjetische“ Ressentiments in der deutschen Bevölkerung abzubauen und sie mit den „Errungenschaften der sowjetischen Kunst“ vertraut zu machen, was sich allerdings mit dem ebenfalls von sowjetischer Seite praktizierten Verleih alter UFA-Produktionen rieb. Dieses pragmatische Zugeständnis an den deutschen Zuschauer machten allerdings alle Besatzungsmächte.³⁴³ In den Jahren 1945/46

341 Zum Aufbau der Gesellschaft für DSF vgl. Behrends, J. C.: Die Propaganda der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft in der frühen DDR (1949–1956). Berlin 1999.

342 Vereinbarung zwischen der Gesellschaft für DSF und Sovexportfilm, Oktober 1949. In: SAPMO-BArch DY 32/11282, unpag.

343 Von 1300 produzierten UFA-Spielfilmen und abendfüllenden Dokumentarfilmen wurden in den westlichen Besatzungszonen bis August 1948 insgesamt 454 Titel freigegeben, nach Gründung der Bundesrepublik waren es nur noch 270, davon aber eine ganze Serie sogenannter „Durchhaltefilme“. Vgl. Kahlenberg, F.: Zeichen für die Abkehr der Besatzungs-Politik von der „Re-education“, 1987, S. 5.

wurden in den großstädtischen Kinos und im sowjetischen Sektor Berlins 30% deutsche und 70% sowjetische Filme gezeigt; in kleineren Städten verhielt sich dies in den meisten Fällen umgekehrt (70:30%).³⁴⁴ Auch mit Hilfe vorzensierter „altdeutscher“, d.h. vor 1945 produzierter Filme gelang es, die betriebsfähigen Kinos in der SBZ in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum umfassend mit Filmen zu versorgen – ein Verfahren, das bei den deutschen Kommunisten keineswegs ungeteilte Zustimmung fand.³⁴⁵ Der hohe Anteil an UFA-Produktionen in den Kinoprogrammen der SBZ widerstrebte der Programmatik von SED und DEFA. Solange jedoch die DEFA nicht genügend produzieren konnte, mußte der Bedarf auf andere Art und Weise gedeckt werden. Nicht zuletzt aus diesem Grunde stieg die Zahl sowjetischer Filme am Gesamtprogramm stark an.

Im Falle von sowjetischen Filmproduktionen, die der Thematik des „Großen Vaterländischen Krieges“ gewidmet waren, führte diese Politik jedoch zu Konflikten zwischen der SMAD und deutschen Stellen. Mit dem Verweis auf den Geist des Potsdamer Abkommens, wonach die deutsche Jugend zu „Antimilitarismus“ und „friedlichem Zusammenleben“ erzogen werden sollte, lehnte es die für die Jugendbetreuung zuständige Einrichtung der Volksbildungsverwaltung (DVV) z.B. häufig ab, sowjetische Kriegsfilm für den Verleih freizugeben.³⁴⁶ Ein Mitarbeiter des Ministeriums für Volksbildung in Sachsen begründete diese Vorgehensweise dahingehend, daß Filme dieses Genres bei Kindern und Jugendlichen auf Unverständnis stießen und entsprechende Reaktionen hervorzurufen im Stande seien. So werde die Darstellung kriegsbedingter Grausamkeiten mit Gelächter quittiert, weißgardistische Tanks mit den Panzern der deutschen Wehrmacht verglichen und die Botschaft dieser Filme daher oft generell mißverstanden. Darüber hinaus störe die aus den Reaktionen der Jugendlichen resultierende Unruhe im Kino das erwachsene Publikum und schwäche den gewünschten erzieherischen Effekt auf dieses ebenfalls ab. Junge Menschen seien mit solchen Darstellungen schlichtweg überfordert.³⁴⁷

344 Angaben nach Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik S. 64.

345 Vgl. ebda.

346 Nach einer Vereinbarung zwischen der DVV und Sovexport versah der Verleih jeden Film mit dem Prädikat „jugendfrei“ oder „jugendverboten“.

347 Zit. nach Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik S. 65.

„Abgesehen davon, daß durch das Verhalten der Kinder jede positive künstlerische Wirkung gestört wird, ist es unverantwortlich, Kindern diese Filme zu zeigen.“

Doch nicht nur bei der Jugend stießen die sowjetischen Kriegsfilm der unmittelbaren Nachkriegszeit auf Unverständnis. Auch deutsche Intellektuelle standen aufgrund ihrer antifaschistischen Grundhaltung und den daraus resultierenden Erfahrungen während der Zeit des Nationalsozialismus oft in Opposition zu den Aussagen sowjetischer Spielfilme, die nach Ansicht der Betrachter nur allzu auffällige Parallelen zu den Filmprodukten anderer totalitärer Staaten erkennen ließen. So schildert der Schriftsteller und Regisseur Boleslaw Barlog in seinem Memoiren seine Begegnungen mit dem sowjetischen Spielfilmschaffen der Nachkriegszeit:³⁴⁸

„An einem dieser Abende gab es zuerst einen Stachanow-Film: Ein Bergarbeiter hackte sechsunddreißig Stunden ununterbrochen Kohle unter Tage und wurde, als er wieder ausfuhr, begeistert gefeiert. Ich fand das albern und äußerte nur: ‚So etwas würde bei uns von den Kollegen mit einem nassen Lappen erschlagen. Das bewirkte bereits Stirnrunzeln bei den Russen.

Dann folgte ein Film über Stalin. Väterchen Stalin in allen möglichen Posen: als Feldherr, über Landkarten gebeugt, als Bauer, auf einem Traktor, als Kinderküsser, als Betreuer eines alten Mütterchens, und so weiter. Der Filmoffizier befragte uns nach unserer Meinung. Die meisten sagten vor lauter Angst: Sehr gut. Ich war wütend und gab einige herbe kritische Worte von mir, die ich abschloß mit dem Satz: ‚Hitler und Mussolini würden wohl im Grabe rotieren, weil ihnen so viel Byzantinismus nicht eingefallen ist.‘ Jetzt wurden die Russen böse. Die Flügeltüren zu den gedeckten Tischen blieben diesmal geschlossen, die Versammlung ging schimpfend auseinander...“

Äußerungen dieser Art konnten von der sowjetischen Besatzungsmacht selbstver-

348 Barlog, B.: Theater lebenslänglich. München 1981, S. 81 f.

ständig nicht ohne weiteres akzeptiert werden und provozierten zuweilen öffentliche „Gegendarstellungen“ in der Tagespresse der SBZ.³⁴⁹

„...selbstverständlich sind seit Kriegsende in Deutschland keine Sowjetfilme mit militaristischen Tendenzen gezeigt worden – aus dem einfachen Grunde, weil es solche Filme nicht gibt. Soweit einzelne Streifen Schlachtenszenen enthielten, handelte es sich entweder um Werke historischen Charakters oder um Filme, die die Ereignisse um die russische Oktoberrevolution zeigen und ihrer klar erkennlichen Absicht nach nicht militaristisch, sondern im Gegenteil eindeutig kriegsgegnerisch gehalten sind.“

Das Publikum quittierte den starken Überhang an sowjetischen Filmen sehr unterschiedlich. Rein propagandistische Streifen aus der Sowjetunion lehnten die Zuschauer tendenziell ab, während Produktionen ohne allzu plakative politische Aussage, die Elemente des Lustspiel-, Märchen- oder Abenteuergenres enthielten, des öfteren dankbar aufgenommen wurden. Nicht zuletzt aus diesen Gründen gelangte der „stalinistische“ Kriegsfilm in SBZ und früher DDR bis auf wenige Ausnahmen nicht zur Aufführung. Einzig das Stalin-Epos des Georgiers Michail Čiaureli, „Der Fall von Berlin“ sowie die mythologisierende Darstellung entscheidender Kriegereignisse in „Die Stalingrader Schacht“ von Vladimir Petrov wurden in den Jahren 1949 und 1950 dem Publikum der SBZ/DDR zugänglich gemacht.³⁵⁰

349 „Tägliche Rundschau“ vom 24.1.1947.

350 Vgl. Holba, H.: Filmprogramme in der DDR 1945–1975. Wien 1977; Filme in der DDR 1945–1986. Kritische Notizen aus 42 Kinojahren. Hrsg. Vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V.. Köln 1987.

4.3.4. *Stalinkult in der DDR – „Der Fall von Berlin“*

Zunächst existierte in der SBZ kein mit der offiziellen Kultur in der Sowjetunion vergleichbarer Kult um Stalin. Im Herbst 1949, zeitgleich mit der Staatsgründung der DDR, sollte im ostdeutschen Teilstaat eine neue politische Kultur eingeführt werden, in der Stalin in entsprechender Weise zu verehren war, wie das in der Sowjetunion bereits seit fast zwanzig Jahren geschah. Den Höhepunkt der Kampagne bildete Stalins 70. Geburtstag am 21. Dezember 1949; hier zeigte sich eine, wenn auch eher zufällige Parallele zur Sowjetunion, wo der Kult um Stalin erstmals zu dessen 50. Geburtstag forciert wurde.³⁵¹ Der 21. Dezember 1949 bildete zugleich einen der Höhepunkte des Stalinkults überhaupt: Stalins „siebzigster Geburtstag im Dezember 1949 wuchs sich zu einer alles in den Schatten stellenden Orgie der internationalen Huldigungen aus – einer wahren Kakophonie von Millionen Stimmen, aus denen sich nach dem Muster von Rezitativ und Arie die ‚großen Gesänge‘ der bedeutenden Dichter und Künstler der Zeit emporschwangen.“³⁵²

Der deutschen Bevölkerung mußte plausibel gemacht werden, warum sie ein Interesse an der Verehrung des Staats- und Parteichefs der sowjetischen Besatzungsmacht hatte. Es galt also, nicht nur die Elemente des Kults zu importieren, die sich in der Sowjetunion entwickelt hatten, sondern in der Propaganda eine Verknüpfung zwischen den Begriffen „Stalin“ und „Deutschland“ zu schaffen, damit der Stalinkult mit der national-orientierten Propaganda der SED-Führung kompatibel wurde. Deshalb wurde Stalin in der Presse der DDR nun ständig als „der beste Freund des deutschen Volkes“ bezeichnet. Die DDR hatte sich ihre eigene Tradition der Stalinverehrung zu schaffen. Mit der Partizipation möglichst breiter Schichten der deutschen Bevölkerung am Stalinkult konnte die SED

351 Vgl. Löhmann, Reinhard: *Der Stalinmythos. Studien zur Sozialgeschichte des Personenkultes in der Sowjetunion (1929–1935)*. Münster 1990, S. 27–33.

352 Vgl. Koenen, G.: *Utopie der Säuberung: was war der Kommunismus?* Berlin 1998, S. 357. Auch deutsche Schriftsteller, wie z.B. Erich Weinert, Stephan Hermlin und Johannes R. Becher beteiligten sich an diesem Reigen. Kurt Barthel (Kuba) verfaßte mit Jean Kurt Forest eine „Stalinkantate“, die am 20.12.1949 beim Staatsakt im Friedrichstadtpalast uraufgeführt wurde. Zur Rolle der FDJ im Stalinkult vgl. Mähler, U./ Stephan, G.-R.: *Blaue Hemden – Rote Fahnen. Die Geschichte der Freien Deutschen Jugend*. Opladen 1996, S. 78 ff.

nachweisen, wie weit die Integration der DDR ins sowjetische System von ihr bereits vorangetrieben war.³⁵³

Im Rahmen der Kampagne erging von Seiten der Partei u.a. folgender Auftrag an die Massenorganisationen:³⁵⁴

„...die Vorführung von Filmen, in denen die Rolle und Persönlichkeit Stalins in den Vordergrund gestellt ist.“

In diesem Zusammenhang ist Čiaurelis „Der Fall von Berlin“ von besonderer Bedeutung. Uraufgeführt im Juni 1950, fand die eindeutig lesbare Intention des Films in der Filmwerbung der sich nun ebenfalls stalinisierenden DDR ihren Niederschlag. So waren in einem Programmheft von Sovexport neben Photos von jubelnden Rotarmisten und erbaulichen Zitaten zur „Deutsch-Sowjetischen Freundschaft“ die folgenden Worte zu lesen:³⁵⁵

„Als im Mai 1945 Berlin fiel, ging ein Jubel durch die Völker. Die Verteidiger des Lebens, die Soldaten Stalins, hatten die Zwingburg des Todes erstürmt. Auf der zerfetzten Kuppel des Reichstags wehte nicht die gestreifte Fahne der General Motors, der Northern Steel, der Standard Oil, denen das Völkermorden im Zweiten Weltkrieg 52 Milliarden Dollar Profite eingebracht hatte; auf dem Reichstag wehte nicht die rot durchkreuzte Fahne Churchills, der die Stalin für 1942 versprochene zweite Front am 6. Juni 1944 nur eröffnet hatte, um zu verhindern, daß der Sieg über den Faschismus auch im Westen Europas ein Sieg der Völker sei; über Berlin wehte nicht die dem heldenhaften französischen Volk von vichy-faschistischen Kollaborateuren und gaullistischen Dollarmarionetten gestohlene Trikolore. Über Deutschlands Hauptstadt wehte das Banner Lenins und Stalins, das Banner der Völkerbefreiung.“

353 Zur Umsetzung des Stalin-Kults in der DDR vgl. Vorsteher, D. (Hg.): Parteiauftrag: Ein Neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR. Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997. Berlin, München 1996, S. 337–341.

354 Vgl. Richtlinien zur Durchführung der Stalin-Kampagne in den Massenorganisationen. In: SAPMO-BArch DY 32-10126, unpag.

Der Ost-Berliner Premiere im Juni 1950 wurde ein so zentraler gesellschaftlicher Stellenwert zugeschrieben, daß Ministerpräsident Otto Grothwohl zusammen mit Petro Pavlenko als offizieller Staatsgast begrüßt wurde. Ein DDR-Korrespondent sprach von langen Schlangen vor der Vorstellung und häufigem Szenenapplaus, während ein West-Berliner Kollege die Mangelhaftigkeit des Werks einräumen gehört haben will.³⁵⁶ Trotzdem konnte sich auch die westliche Presse einer gewissen Bewunderung für die monumentalen Ausmaße des sowjetischen Leinwand-spektakels nicht entziehen.³⁵⁷

Auffällig ist der Realitätssinn, der manche Journalisten in der DDR augenscheinlich daran hinderte, Stalins unmittelbar auf die Einnahme des Reichstags folgende Landung in Berlin als künstlerische Freiheit im Sinne des Sozialistischen Realismus zu akzeptieren. Für Ferdinand Anders von der „National-Zeitung“ spielt die Szene zum Beispiel bei der Ankunft Stalins zur Potsdamer Konferenz.³⁵⁸

„Der Fall von Berlin“, obgleich von der zeitgenössischen DDR-Presse als Dokumentarfilm(!) rezensiert und in der stalinistischen Phraseologie der Zeit hochgelobt³⁵⁹, erreichte seine erhoffte Wirkung unter der ostdeutschen Bevölkerung nicht und wurde vom Zuschauer derart mit Nichtbeachtung abgestraft, daß ihn viele Lichtspielhäuser vorzeitig aus dem Spielplan nahmen. Der ehemalige Leiter des Progress-Film Vertriebs, Siegfried Silbermann, schrieb darüber:³⁶⁰

-
- 355 Zit. nach „Der Fall von Berlin“. Programmheft der Sovexportfilm GmbH. Berlin 1950.
 356 Vgl. den Pressespiegel zu „Der Fall von Berlin“ in Bulgakova/ Hochmuth, Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen, S. 56 ff.
 357 Ebda.
 358 Ebda, S. 57/58.
 359 Vgl. u.a.: Eine ernste Mahnung. Der sowjetische Dokumentarfilm „Der Fall von Berlin“ uraufgeführt. In: Neue Zeit, 25.6.1950; Ihering, H.: Der Fall von Berlin. In: Berliner Zeitung, 25.6.1950; „Fall von Berlin“ – ein Friedensruf. Meisterwerk russischer Farbfilmkunst. In: Die Union, 28.6.1950; „Der Fall von Berlin“ In: Leipziger Volkszeitung, 2.7.1950; Lüdecke, H.: Ein Film, der neue Maßstäbe gibt. In: Neues Deutschland, 9.7.1950; Lehren aus dem Film „Der Fall von Berlin“. In: Sonntag, 16.7.1950.
 360 Silbermann, S.: Unser Filmprogramm muß noch vielseitiger werden. In: Deutsche Filmkunst, 10/1959, S. 312.

„Durch die faschistische Hetzpropaganda gegen die Sowjetunion [...] ist bei einem Teil unserer Bevölkerung eine gewisse Voreingenommenheit gegenüber dem sowjetischen Film vorhanden. Es kostet viel Überzeugungskraft, um diese Menschen nach und nach an die sowjetische Filmkunst, die eine große Tradition auszuweisen hat, heranzuführen.“

Und im März 1959 war in der filmwissenschaftlichen Zeitschrift der DDR, „Deutsche Filmkunst“ über die Situation des sowjetischen Spielfilms im Nachkriegsdeutschland zu lesen:³⁶¹

„Das Vorurteil vieler Menschen gegenüber dem ernsten Filmkunstwerk mußte sich gerade in den Besucherzahlen sowjetischer Filme am stärksten ausdrücken; denn der sowjetische Film stellt an das Publikum die weitaus höchsten ideellen und politischen Anforderungen. Dabei verbrämte manch einer seine Vorbehalte gegen den neuen sowjetischen Film mit überschwenglichem Lob für den sowjetischen Stummfilm.“

Das Ausbleiben der Besucher hatte aber wohl nicht so sehr mit den Auswirkungen faschistischer Hetzpropaganda oder mit Vorurteilen gegenüber der ernsten Filmkunst zu tun, sondern war einfach eine Folge der miserablen künstlerischen Qualität fast aller während der Periode des Spätstalinismus in der Sowjetunion entstandenen Filme, die in nichts mehr an die gefeierten Kunstwerke des sowjetischen Stummfilms erinnerten. Daß hierfür der entscheidende Grund für die ablehnende Haltung des Publikums lag und weniger in einem gewiß nicht zu leugnenden Vorurteil gegenüber allem Sowjetischen, zeigt ein gewisser Wandel, der sich in der Einstellung zum sowjetischen Film vollzog, als dieser in Werken wie „Die Kraniche ziehen“ oder „Ein Menschenschicksal“ neue künstlerische Qualität erreichte.

361 Wolf, D.: Unser Film braucht ein kunstsinniges Publikum! In: Deutsche Filmkunst, 3/1959, S.68.

4.3.5. *Stalinkult in der DDR (II) – „Die Stalingrader Schlacht“*

Auch die DDR-Rezensionen des Anfang 1950 in zwei Teilen uraufgeführten Schlachtenepos „Die Stalingrader Schlacht“ sind hochgradig redundant und zumindest teilweise untereinander austauschbar. In keiner von ihnen fällt ein kritisches Wort über einen noch so marginalen Teilaspekt des Films, jede resümiert ausführlich die Filmhandlung und zitiert zentrale Dialoge, ohne einen der Aspekte – auch die Dialogtexte Churchills und Roosevelts – explizit zu aktualisieren.³⁶² Jede Rezension betont den historischen Wahrheitsgehalt des monumentalen Filmepos, so auch die des DDR-Nationalpreisträgers Kurt Barthel (Kuba):³⁶³

„Deshalb ist es gut für uns, diesen Film zu sehen. Einfach weil es so und nicht anders gewesen ist, denn Wahrheit und Aufrichtigkeit zwischen den Völkern waren noch immer die friedfertigsten Diplomaten.“

Die Rezensionen unterscheiden sich im mehr oder weniger enthusiastischen Tonfall und in der Einordnung der Rolle Stalins im gezeigten Geschehen. Über A. Dikij und seine Stalin-Darstellung heißt es im Werbehelfer von Sovexport, daß ihm gelungen sei, Stalin „überzeugend, wahrheitsgetreu und majestätisch zu gestalten“. Sehr gut habe er auch „die Stalin kennzeichnenden Charakterzüge“ wiedergegeben: „Ruhe, Sicherheit, Klarheit, Herzlichkeit und Aufmerksamkeit seinen Mitkämpfern gegenüber“ und die „Fähigkeit, fehlerlose Schlüsse“ zu ziehen: „Hier empfindet der Zuschauer mit Freude: Ja, so ist unser Stalin!“³⁶⁴

Auffällig ist, daß – im Unterschied zum „Fall von Berlin“ – der Tenor der westlichen Presse fast durchgehend sehr negativ ausfiel. So das Urteil der Frankfurter

362 Vgl. Eylau, H.-U.: Aus historischer Perspektive. Der zweite Teil der „Stalingrader Schlacht“ uraufgeführt. In: Berliner Zeitung, 8.3.1950; Der Krieg rollt zurück. Das Filmepos der Stalingrader Schlacht. In: Der Morgen, 3.3.1950; Die Stalingrader Schlacht. In: Neue Welt, März 1950.

363 Kuba (Kurt Barthel): Betrachtungen zum Film „Die Stalingrader Schlacht“. In: Berlin-Montag, 8.3.1950.

364 Die Stalingrader Schlacht. Programmheft der Sovexportfilm GmbH. Berlin 1950.

Neuen Presse:³⁶⁵

„Es gab nur zwei Menschengattungen in diesem sowjetischen Film: Die Führer, in Großaufnahme, und die kollektive Masse der Soldaten ohne Gesicht. Diesem Grundsatz wurden alle filmkünstlerischen Gesetze geopfert. Der ideologische Katechismus wird einfallslos heruntergebetet. Das Spießbürgertum hat die Revolution besiegt.“

4.3.6. Krise der Freundschaft: Der 17. Juni 1953

Im Frühjahr des Jahres 1953 geriet die junge DDR in eine gesellschaftliche Krise, die von einer Reihe interner und externer Faktoren ausgelöst wurde. Neben der anhaltenden Herrschaftsstrategie der Mobilisierung aller gesellschaftlichen Kräfte, die sich u.a. in der Einführung der paramilitärischen Organisation „Dienst für Deutschland“ manifestierte, trug auch der erzwungene Konsumverzicht zur tiefen Unzufriedenheit in der Bevölkerung bei. Gegen die verbliebenden „bürgerlichen Strukturen“ sowie gegen die Kirchen hatte die SED gemäß des Stalinschen Diktums, daß sich der Klassenkampf beim Aufbau des Sozialismus verschärfe, die Repressionen nun massiv verstärkt. Nicht zuletzt führte dies zu einer drastischen Steigerung der Migration von DDR-Bürgern nach West-Berlin und in die Bundesrepublik. Das einschneidende historische Ereignis, das den Entwicklungen eine neue Dynamik verlieh, dürfte der Tod Stalins am 5. März 1953 gewesen sein.³⁶⁶

Nachdem der Versuch, die Produktivität durch Mobilisierungsstrategien wie dem „Tag des Neuerers“ zu erhöhen, im Frühjahr 1953 gescheitert war, ging die SED Ende Mai mit der Erhöhung der Arbeitsnormen den repressiven Weg. Die Entwicklung von der Krise zum offenen Aufstand, der auch durch den abrupt

365 Die „Stalingrader Schlacht“. Ein sowjetrussischer Film. In: Frankfurter Neue Presse, 7.3.1950; vgl. auch: O Tannenbaum an der Wolga. Gegenoffensive im zweiten Teil. In: Der Spiegel 38/1949.

366 Zur sowjetischen Deutschlandpolitik 1953 und ihrer Wahrnehmung der Krise in der DDR vgl. Scherstjanoi, E.: Die sowjetische Deutschlandpolitik nach Stalins Tod 1953. Neue Dokumente aus dem Moskauer Außenministerium. In: VfZ 48 (1998), S. 497–549.

verkündeten „Neuen Kurs“ nicht mehr zu verhindern war, der Elitendissens in der Führungsspitze der SED, das Beharren der DDR-Historiker auf die bereits in den Tagen nach dem Aufstand verbreitete Legende vom „faschistischen Putschversuch“ und die historiographischen Kontroversen über die Bewertung des 17. Juni nach der deutschen Einheit sollen an dieser Stelle nicht nachgezeichnet werden.³⁶⁷ Insgesamt hat das Urteil Christoph Kleßmanns Bestand, nach dem „der 17. Juni von seinen auslösenden und tragenden Kräften her unzweifelhaft ein Arbeiteraufstand war, der freilich in Ansätzen bereits einen möglichen Umschlag in einen politischen Volksaufstand erkennen ließ.“³⁶⁸

4.3.7. Die Spielplanpolitik im „Neuen Kurs“ (1953–55)

Als frühesten Impuls zur Entstalinisierung läßt sich bereits im Juli 1953 eine Anweisung der sowjetischen Filmvertriebsfirma Sovexport belegen, die der DSF eine Liste sowjetischer Filme übermittelte, die „ab sofort“ aus dem Vertrieb zurückzuziehen waren. Für den Rückzug der Filme, von denen viele zum Standardrepertoire von DSF-Veranstaltungen der letzten Jahre gehört hatten, wurde von sowjetischer Seite kein Grund angegeben. Es sticht jedoch hervor, daß auf der Liste solche Filme vertreten waren, die besonders exzessiv dem Stalinkult der letzten Lebensjahre des sowjetischen Diktators gehuldigt hatten, wie z.B. das monumentale Weltkriegsepos „Der Fall von Berlin“, dessen Erscheinen von einer großen Werbekampagne begleitet gewesen war. Außerdem wurde von Sovexport angeordnet, sämtliche Dokumentarfilme und alle Filme über die Landwirtschaft zurückzugeben. Offensichtlich war in Moskau beschlossen worden, die Außendarstellung der UdSSR im Film grundlegend umzugestalten. Zu diesem Zweck

³⁶⁷ Vgl. die Darstellung bei Staritz, D.: Geschichte der DDR, S. 110–136; zu den historiographischen Kontroversen um den 17. Juni vgl. Diedrich, T.: Zwischen Arbeitererhebung und gescheiterter Revolution in der DDR. Retrospektive zum Stand der zeitgeschichtlichen Aufarbeitung des 17. Juni 1953. In: JHK 1994, S. 288–305; Kowalczyk, I.-S. u.a.: Der Tag X – 17. Juni 1953. Die „Innere Staatsgründung“ der DDR als Ergebnis der Krise 1952/54. Berlin 1995.

³⁶⁸ Zit. nach Kleßmann, Ch.: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945–1955. Bonn 1991, S. 277.

verschwanden auch einige der aufwendigsten Projekte der letzten Jahre („Die Schlacht von Stalingrad“, „Das unvergeßliche Jahr 1919“) aus den Filmtheatern der DDR. Der erste Impuls zu dieser internen partiellen Zurücknahme des Stalin-kults ging also von den sowjetischen Stellen aus; die DSF hatte sich dieser Anordnung zu fügen.³⁶⁹

Die Spielplan- und Einkaufspolitik der HV Film gestaltete sich nach dem 17. Juni 1953 bis 1955 wie folgt: Ende Juli 1953 wurden Schritte zur Erhöhung des Anteils rein unterhaltender Filme im Spielplanprogramm eingeleitet. Während der Anteil ostdeutscher oder sowjetischer „Schwerpunktfilme“ bis Juni mit 60% gegenüber 40% „unterhaltender“ Produktionen ausgewiesen war, erhöhte man deren Anteil auf 75%, während politische „Schwerpunktfilme“ nur noch 25% der Spielpläne einnehmen sollten.³⁷⁰

Die zweite Maßnahme der HV Film bestand darin, zahlreiche Spiel- und Dokumentarfilme aus der Sowjetunion und der Volksrepublik China aus dem Verleih zu nehmen, darunter einige, die seit Kriegsende in den Kinos der SBZ liefen und als „wertvolle“ und „fortschrittliche“ Lehrfilme in den Parteigliederungen der SED propagiert wurden, wie „Die Kumpels vom Donbass“ oder „Die große Wende“. Interessanterweise befanden sich vor allem solche Filme auf der Liste, die besonders extensiv dem Stalin-Kult der vergangenen Jahre gehuldigt hatten („Der Schwur“, „W. I. Lenin“) oder den sowjetischen Sieg im Zweiten Weltkrieg glorifizierten („Der Fall von Berlin“, „Die Stalingrader Schlacht“).

Diese Maßnahme wurde von einigen Kreisverbänden der SED heftig kritisiert. Da in den folgenden Monaten sowjetische „Schwerpunktfilme“ einfach durch Streifen wie „Das doppelte Lottchen“ oder „Die Frau meiner Träume“ ersetzt wurden, zeigten sich nicht wenige SED-Funktionäre mit den neuen Programmschwerpunkten keinesfalls einverstanden.³⁷¹ In den folgenden Jahren hatte sich das Staatliche Komitee für Filmwesen bzw. die HV Film zudem immer wieder mit Anfragen auseinanderzusetzen, in denen um eine Sondergenehmigung des

369 Betr. Sovexportfilm, Sekretariat Grünberg an Ebert, 14.7.1953. In: SAPMO-BArch DY 32-10805, unpag.

370 Vgl. Kersten, Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, S. 268.

371 Vgl. SAPMO-BArch IV 2/906/247.

Verleihs eben dieser Filme gebeten wurde. So erkundigte sich z.B. der Rat des Bezirkes Erfurt in einem Schreiben vom 27.11.1953,³⁷²

„ob und wann die sowjetischen Filme aus dem Großen Vaterländischen Krieg wieder in die Bespielung aufgenommen werden bzw. ob die Möglichkeit besteht, sie für Aufführungen im Rahmen des Unterrichtes an Parteischulen und Schulen der Massenorganisationen zu erhalten.“

Im Antwortschreiben der HV Film wird dies mit Hinweis auf die von Sovexport getroffenen Verfügungen kategorisch verneint:³⁷³

„Sovexport gibt diese Filme auch nicht für Sonderveranstaltungen – zum Beispiel im Rahmen des Unterrichts an Parteischulen und Schulen der Massenorganisationen usw. – frei.“

Tatsächlich gab das Staatliche Komitee für Filmwesen in Absprache mit der Abteilung Kultur beim ZK der SED Ende Oktober 1953 einige der „kassierten“ Filme für den öffentlichen Einsatz erneut frei – nachdem sie vom Stalin-Kult „gereinigt“, d.h. geschnitten worden waren.³⁷⁴ Nach der 16. ZK-Sitzung im September 1953 war man in den Parteiorganisationen wieder zu den bisher praktizierten Formen der „politischen Massenarbeit“ zurückgekehrt, in deren Programm der sowjetische Spielfilm eine wesentliche Rolle spielte.

Entschieden wurde die Wirkung der SED-Filmpolitik letztlich in den Kinos. Massenwirksame, unterhaltsame UND lehrreiche Filme mußten geboten werden, die DEFA lieferte nun zwar mehr, aber nicht unbedingt bessere Filme. In der Praxis wurde die Spielplangestaltung nun pragmatischer gehandhabt, da die Planerfüllung gesichert werden mußte. Vor allem die jugendlichen „Massen“ konsumierten mit Begeisterung westliche Unterhaltungsfilm oder strömten in die

372 Anfrage des Rats des Bezirkes Erfurt am 27.11.1953. In: BArch DR 1-4015, unpag.; eine ähnliche Anfrage wurde am 5.6.1953 in einer Anfrage der Bezirksparteischule der SED Greifswald formuliert. In: BArch DR 1-4015, unpag.

373 Antwortschreiben der HV Film an den Rat des Bezirks Erfurt, 3.12.1953. In: BArch DR-14199, unpag.

374 Vgl. SAPMO-BArch IV 2/906/242.

Westberliner Kinos, wodurch dem volkswirtschaftlichen Kreislauf der DDR erhebliche Gelder entzogen wurden.³⁷⁵

375 Zu den Problemen der Kinopolitik am Beispiel Berlins vgl. Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 226 ff. Die DDR sah sich während dieser Zeit mit einer prosperierenden Bundesrepublik konfrontiert, wo der Konjunkturaufschwung seit Mitte der fünfziger Jahre beachtliche Ausmaße angenommen hatte und die Zahl der Arbeitslosen stetig sank. Während sich in Westdeutschland ein Wohlfahrtsstaat einrichtete und sich die Wirtschaft dank großzügiger regierungspolitischer Förderung auf den weltweiten Nachkriegsboom eingestellt hatte, herrschte in der politischen Kultur des „Adenauer-Staates“ ein durchaus autoritäres Klima gegenüber oppositionellen Stimmen und kritischen Intellektuellen, was nicht zuletzt im Verbot der ohnehin marginalisierten KPD im August 1956 zum Ausdruck kam. Kritische Vertreter der westdeutschen Literaturszene zeigten „Nonkonformismus“, aber kaum Sympathien für die DDR, wie dies seit Beginn des „Neuen Kurses“ von der Kultur- und Parteielite der SED erhofft worden war. Zur politischen Kultur des „Adenauer-Staates“ und den daraus resultierenden Konsequenzen für die DDR vgl. Böke, K. (u.a.): Politische Leitvokabeln in der Adenauer-Ära. Berlin 1996; Buchloh, S.: „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“: Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas. Frankfurt a. M. 1996.

4.4. „Entstalinisierungskrise“ und SED-Filmpolitik nach 1956

Chruščevs Referat auf der geschlossenen Sitzung des XX. Parteitag der KPdSU rief in den volksdemokratischen Staaten und in der weltweiten kommunistischen Bewegung eine tiefe Krise hervor.³⁷⁶ Das Problem war offenkundig: Die Abkehr von den Methoden des Stalinismus mußte im Machtapparat durchgesetzt werden, ohne den Absolutheitsanspruch der Kommunistischen Partei im Ganzen in Frage zu stellen. Davon ausgehend formulierte der XX. Parteitag vier in ihrer Kombination paradigmatisch wirkende Leitsätze, die vor allem die DDR innen- und außenpolitisch vor neue Probleme stellen sollten. Der bisher in der Propaganda gefahrene Kurs gegen angebliche militärische Expansionsbestrebungen des westlichen Staatenbündnisses wurde durch das Postulat der „friedlichen Koexistenz“ relativiert, „nationale Besonderheiten“ sollten beim „Aufbau des Sozialismus“ nun wieder stärker berücksichtigt werden.³⁷⁷

Die bruchstückhaft vermittelte Neuigkeit von Chruščevs „Geheimrede“ stellte die SED-Führung zunehmend unter Zugzwang und gab den nach Reformen sinnenden Teilen der Intelligenz neue Nahrung. Ob die politische Führung der DDR von der Kritik an Stalin und der Abkehr der Sowjetunion von „stalinistischen“ Herrschaftsmethoden gänzlich unvorbereitet getroffen worden war, wäre noch genauer zu untersuchen. In der SED, die seit Jahren völlig auf Stalin eingeschwo-ren war, führte die Verurteilung des Personenkults durch Chruščev zu einer allgemeinen Verwirrung. Ulbricht wollte die Situation durch eine schroffe Wendung retten: Am 4. März 1956 schrieb er – entgegen allen früheren Beteuerungen –,

376 Die „Geheimrede“ des sowjetischen Staats- und Parteichefs ist vollständig abgedruckt in: Talbott, S.: Chruschtschow erinnert sich. Reinbek bei Hamburg 1971, S. 529–586.

377 Vgl. Weber, H.: Geschichte der DDR, München 1999, S. 277. Als symptomatisch kann die Mitteilung des Beschlusses über die Auflösung des Kominform vom 17.4.1956 in der Pravda und in anderen Zentralorganen der kommunistischen Staatsparteien Osteuropas gelten. Diese Maßnahme war von der jugoslawischen Parteiführung bereits vor Jahresende 1955 vorgeschlagen worden und bedeutete de facto eine Aussöhnung der Sowjetunion mit Tito. Nach Fejtő nahm die Sowjetunion auf diese Weise den nach Stalins Tod begonnenen Prozeß der Diversifikation im östlichen Lager zur Kenntnis. Vgl. Fejtő, F.: Geschichte der Volksdemokratien. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1988, S. 91 ff.

Stalin sei „kein Klassiker des Marxismus“.³⁷⁸ So einfach war freilich die stalinistische Vergangenheit nicht zu bewältigen, auch wenn die SED versuchte, rasch von der „Fehler-Diskussion“ wegzukommen.

Die Führung der SED war durch die politischen Umschichtungsprozesse im östlichen Lager bereits vor dem XX. Parteitag verunsichert und orientierte sich nach der Aussöhnung Chruščevs mit Tito 1955 demonstrativ an konservativen Bastionen wie China oder Albanien. Auf der 3. Parteikonferenz der SED (24.–30.3.1956) wurde der in der Sowjetunion eingeleitete Kurs der „Entstalinisierung“ konsequenterweise auch nur um Rande behandelt. Am 30. März wurde auf der 27. ZK-Tagung nach sowjetischen Vorbild ein „Fahrplan“ festgelegt, demzufolge die Informationen der „Geheimrede“ an die Parteimitglieder weitergegeben werden sollten, ohne die Kontrolle über die nun folgenden Auseinandersetzungen zu verlieren. Konsequenterweise wurde eine Diskussion über die Beschlüsse des XX. Parteitags der KPdSU nicht gestattet und lediglich der mittleren Parteiebene, d.h. den Bezirksparteileitungen, detailliertere Informationen über Chruščevs vernichtendes Referat zur Verfügung gestellt. Nicht zu Unrecht befürchtete die SED-Führung eine Flut von Fragen, darunter „eine ganze Menge provokatorischer“.³⁷⁹ Wahrscheinlich im Bewußtsein seiner Autorität als Co-Autor der „Ernst Thälmann“-Filme bestand das ZK-Mitglied Willi Bredel als einziger Delegierter der dritten Parteikonferenz auf einer Stalinkritik der SED.³⁸⁰

Auf dem im Januar 1956 stattfindenden IV. Deutschen Schriftstellerkongreß äußerte zwar ein Teil der Delegierten verhaltene Kritik an der herrschenden kulturpolitischen Praxis.³⁸¹ Trotzdem hielten sich die „Kulturschaffenden“ in der DDR gegenüber ihren Kollegen in Polen und Ungarn deutlich zurück – zu groß

378 Vgl. Neues Deutschland, 4.3.1956.

379 Auf der 27. ZK-Tagung am 30. März diskutierten die Anwesenden die Art und Weise, wie Chruščevs Stalinkritik an die Parteigliederungen zu übermitteln sei. Vgl. dazu das Wortprotokoll der 27. Tagung (Auszug), veröffentlicht in: Gansel, C. (Hg.): Der gespaltene Dichter Johannes R. Becher. Gedichte, Briefe, Dokumente. Berlin 1991, S. 139–151, hier: S. 140. Vgl. dazu auch die Erinnerungsberichte von Heinz Brandt, Robert Havemann, Erich Loest, Herbert Prauß und Fritz Schenk zu den Auswirkungen des XX. Parteitags der KPdSU in den Parteiorganisationen der SED, dokumentiert in: Spittmann, I. (Hg.): Die SED in Geschichte und Gegenwart. Köln 1987, S. 191–200.

380 Willi Bredel am Vierten Verhandlungstag, Protokoll der 3. Parteikonferenz der SED (1956), Bd. 1, S. 540 ff.

381 Vgl. das Protokoll des IV. Deutschen Schriftstellerkongresses (1956).

war die Angst vor ideologischen Fehlritten in der Öffentlichkeit. Lediglich einzelne Vertreter der „Intelligenz“ wagten es, den Allmachtsanspruch der SED und deren Lenkungsinstanzen in Frage zu stellen. Auf dem II. Kongreß junger Künstler in Chemnitz am 27. Juli 1956 fanden u.a. Heinz Kahlau, Manfred Bieler, Jens Gerlach, Manfred Steubel und Gerhard Zwerenz deutliche Worte über die Realitäten des „Personenkults“ in der DDR. Der damals erst zwanzigjährige Kahlau prangerte, den Aussagen des polnischen Schriftstellers Jan Kott folgend, in seiner Rede den Zusammenhang zwischen einer im Kern „antimarxistischen Parteimythologie“ und der „inquisitorischen Unterdrückung“ an, die alle unbequemen, aber engagierten literarischen Arbeiten treffe, die in den Schränken der Autoren bisher vergeblich auf ihre Leser warteten.³⁸²

Doch die harsche Kritik einzelner reichte bereits aus, um die Parteiführung zu raschen Gegenmaßnahmen zu veranlassen. So wettete Johannes R. Becher im Juli 1956 als Reaktion auf den Chemnitzer Kongreß:³⁸³

„Es wird also versucht, auf diese Weise alles, was zu Recht bei uns verboten ist, unter dem Deckmantel der wissenschaftlichen Notwendigkeit usw. darzulegen, und es wird nicht mehr lange dauern, dann wird man von uns verlangen, wir müßten doch unbedingt die Werke von Trotzki wieder drucken, wir müßten uns doch selbst eine Meinung darüber bilden usw...“

Becher warnte in diesem Zusammenhang auch vor „Feinden“, die die „schöpferische Diskussion“ ausnützten.

Vor dem Hintergrund der brisanten außenpolitischen Ereignisse im Herbst 1956, insbesondere des Volksaufstands in Ungarn sowie des Machtantritts Gomułkas in Polen, waren die Verhaftungen Walter Jankas, Gustav Justs, Wolfgang Harichs, Bernhard Steinbergers und anderer kritischer Intellektueller der entscheidende Schritt, der Gefahr einer Verfestigung oppositioneller Strömungen

382 Vgl. „Forum“, 12/1956; zit. nach: Schubbe, E. (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Stuttgart 1977, S. 438 f.

383 Diskussionsrede Johannes R. Bechers auf der 28. ZK-Tagung am 29.7.1956. In: Gansel, Der gespaltene Dichter Johannes R. Becher, S. 157–163, hier: S. 161.

Herr zu werden.³⁸⁴ Die SED-Führung erkannte somit die schwach verankerte Stabilität ihres Systems als bedrohliches Faktum an, was nicht zuletzt auch in den Repressalien gegen allzu kritische Diskussionszirkel in den Hochschulen des Landes zum Ausdruck kam.³⁸⁵

In der Kulturpolitik erreichte die „ideologische Offensive“ mit der Kulturkonferenz des Zentralkomitees im Oktober 1957 und der Bildung der Kulturkommission beim Politbüro unter Leitung Alfred Kurellas nach der 33. ZK-Tagung ihren Höhepunkt.³⁸⁶ Durch die „Offensive der Partei“ rief die SED auf allen Gebieten des kulturellen Lebens Intellektuelle und Künstler zur Ordnung auf und straffte locker gehaltene Zügel, auf Sonderkonferenzen und Tagungen der Künstlerverbände wurde gegen „revisionistische“ Erscheinungen polemisiert.³⁸⁷ Kurt Barthels (Kuba) beantragte stellvertretend für die Parteiführung eine Konferenz des ZK mit den „Kulturschaffenden“, um die konservative Wende zu sanktionieren. Diese im Oktober 1957 veranstaltete Kulturkonferenz verlief im wesentlichen ohne Überraschungen. Den Künstlern wurde aufgetragen, nicht nur Loyalitätserklärungen für Staat und Parteiideologie abzugeben, sondern auch entsprechende Kunstwerke zu schaffen. Der Sozialistische Realismus galt nun auch weiterhin als

384 Nach Ansicht Walter Jankas waren die Intellektuellen in der DDR durch den Volksaufstand in Ungarn und die Streiks in Polen weit verunsicherter als durch den XX. Parteitag in der Sowjetunion. Einige – wie auch Kurt Barthels (Kuba) – hielten an einer harten Linie fest und „verteufelten“ jeden, der Verständnis für die Unruhen in den „Bruderstaaten“ äußerte. Andere Persönlichkeiten des kulturellen Lebens – wie z.B. Anna Seghers und der Kulturminister selbst – beschränkten sich darauf, im privaten Kreis über die „Fehler der Vergangenheit“ zu reden, oder – wie im Falle Bechers – Ansätze freier Meinungsentfaltung im „Aufbau“-Verlag zu tolerieren. Vgl. Janka, W.: Spuren eines Lebens. Berlin 1991, S. 254 ff.

385 Vgl. die fast 90-seitige „Analyse der Feindtätigkeit innerhalb der wissenschaftlichen und künstlerischen Intelligenz“ für die Mitglieder des ZK, (Vermerk „streng vertraulich“), die zur Information für die Teilnehmer am 33. ZK-Plenum angelegt wurde. In: SAPMO-BArch IV 2/1/254.

386 Die konstituierende Sitzung der Kulturkommission fand am 21.2.1958 statt; für das Filmwesen wirkte nur Hans Rodenberg in seiner Eigenschaft als Leiter der Fachrichtung Dramaturgie an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg mit; vgl. Vorlage der Kulturabteilung des ZK an das Politbüro vom 12.12.1957. In: SAPMO-BArch IV 2/2026/3.

387 Ende März 1957 wurden von Seiten der Intendantenkonferenz der DDR „Maßnahmen auf dem Weg zum sozialistischen Theater“ beraten; vom 7.–16.4. fand die erste Verlagskonferenz der volksdemokratischen Länder in Leipzig statt; am 2., 26. und 19.6. veranstaltete der Kulturbund Aussprachen von Wissenschaftlern und Künstlern mit Walter Ulbricht in Leipzig und Berlin, die die Kulturkonferenz der SED im Oktober damit faktisch bereits vorstrukturiert hatten.

die einzige legitime Möglichkeit, sich als Künstler in den Dienst für den „sozialistischen Aufbau“ und einer „neuen sozialistischen Kultur“ zu stellen. Einflüsse von westdeutscher „Dekadenz“ und „Kitsch“ unter den Arbeitern sollten bekämpft werden, die Vorstellungen eines „dritten Weges“ der Kampf angesagt und die unbedingte Führungsrolle von SED und KPdSU in Kulturfragen betont.³⁸⁸

In der Filmpolitik wurde – wie bereits auf der ersten Filmkonferenz vom September 1952 – die Forderung nach einem „sozialistischen Spielplan“ aufgestellt und der Ideologie somit wieder absoluter Vorrang vor ökonomischen Erwägungen eingeräumt.³⁸⁹

„Der Einsatz von Filmen muß in erster Linie nach grundsätzlichen kulturpolitischen Beweggründen erfolgen, wobei die Fragen der Wirtschaftlichkeit und des finanziellen Erfolges entsprechend beachtet werden sollen. Eine vorwiegend aus finanziellen Gründen veranlaßte Aufführung von minderwertigen Filmen aus der Produktion kapitalistischer Länder darf nicht zugelassen werden. Dagegen muß Wert auf den Erwerb von Filmen mit humanistischem Inhalt auch aus diesen Ländern gelegt werden.“

Die Erschütterung unter den Künstlern und den Belegschaften der DEFA-Studios über die bitteren Wahrheiten vom XX. Parteitag der KPdSU können kaum unterschätzt werden.³⁹⁰

So traf die Welle der „Parteioffensive“ auch die DEFA bzw. das Spielfilmstudio. Bereits im Frühjahr 1957 fanden sich erste Vorstöße in der Presse, in denen einzelne Kulturfunktionäre die Abwehrstrategie des 30. ZK-Plenums gegen den „bürgerlichen und revisionistischen Einfluß“ in Kunst und Kultur nun auch auf das Filmwesen übertrugen.³⁹¹

388 Für eine sozialistische deutsche Kultur. Die Entwicklung der sozialistischen Kultur in der Zeit des zweiten Fünfjahresplanes. Thesen der Kulturkonferenz der SED, 23. und 24. Oktober 1957. Berlin (Ost) 1957.

389 Ebda., S. 34 f.

390 Vgl. Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 268 ff.

391 Vgl. Schwalbe, K.: Es gibt kein ideologisches Vakuum. In: Deutsche Filmkunst, 5/1957, S. 65–67; zu Verlauf und Auswirkungen der „Parteioffensive“ im Filmwesen vgl. Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 301 ff.

Ab Juli 1958 wurde von seiten des Kulturministeriums und der Kulturkommission beim ZK der SED das gesamte Filmwesen der DDR umstrukturiert. Die HV Film im Ministerium für Kultur wurde aufgelöst und nach Industriebild eine „Vereinigung der volkseigenen Betriebe des Filmwesens“ (VVB Film) geschaffen. Die Bedeutung dieser Struktur – die sich jedoch bereits zu Beginn der sechziger Jahre als untauglich erwiesen hatte und wieder aufgelöst wurde – lag in einem bedeutenden Zuwachs ökonomischer Planungskriterien im Filmwesen, die auch in der Einzelproduktion von Filmen spürbar werden sollte. Leiter der VVB Film wurde Hermann Schauer, Ackermann stieg ins Außenministerium auf. Die Staatliche Abnahmekommission wurde aus der HV Film herausgenommen und blieb als „Abteilung Staatliche Filmabnahme“ auch weiterhin direkt dem Kulturministerium unterstellt.³⁹²

Seit Anfang der sechziger Jahre mahnten in einigen sozialistischen Ländern insbesondere Künstler und Intellektuelle Reformen des eigenen politischen und gesellschaftlichen Systems an. Zunehmend stellten sie in Kunstwerken auch innergesellschaftliche Konflikte durchaus offen und kritisch dar. Verbunden damit war ein Sich-Wehren gegen die alten Kunstdoktrinen der Stalin-Ära, die Überspitzungen der Formalismus-Debatten sowie gegen die Ablehnung und Diskreditierung ganzer historischer Kunstrichtungen. Sichtbarer Ausdruck dieser neuen Tendenzen war u.a. die berühmt gewordene „Kafka-Konferenz“, die 1963 in Liblice (ČSSR) stattfand und deren Beiträge sich über den Rahmen der Kafka-Forschung hinaus gegen den ideologischen Dogmatismus innerhalb der sozialistischen Länder richtete.³⁹³

In der DDR wurde diese Konferenz von politischer Seite heftig kritisiert und die dort geäußerten Gedanken als „revisionistisch“ gebrandmarkt.³⁹⁴ Aber auch innergesellschaftliche Ursachen führten zu den ab Anfang der sechziger Jahre sichtbar werdenden Liberalisierungstendenzen im kulturellen Leben der DDR. Nach dem Mauerbau waren viele Kunstschaaffende davon ausgegangen, daß,

392 Vgl. Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 322 ff.

393 Vgl. Mückenberger, Ch. (Hg.): Prädikat: Besonders schädlich. Berlin 1990, S. 10.

394 Vgl. als parteioffizielle Reaktion Kurella, A.: Der Frühling, die Schwalben und Franz Kafka. In: Sonntag 31/1963.

nachdem der „Arbeiter-und-Bauern-Staat“ nun nicht mehr so stark mit dem äußeren Feind, insbesondere der Bundesrepublik, und mit dem vorher unlösbar scheinenden Problem der „Republikflucht“ konfrontiert war, nun auch vermehrt innergesellschaftliche Probleme und Konflikte angesprochen und aufgearbeitet werden könnten. Dies stellte sich als verhängnisvoller Trugschluß heraus, wie die „Partei-schelte“ auf dem 11. ZK-Plenum im Jahre 1965 deutlich zeigte.

Die 11. Plenarsitzung des ZK der SED beschäftigte sich fast ausschließlich mit der Situation im Kunst- und Kulturbereich der DDR. In einem Rundumschlag wurden zahlreiche neue Entwicklungen auf diesem Gebiet kritisiert, vielen Fernsehsendungen, Theaterstücken, literarischen Werken, wissenschaftlichen Zeitschriften wurden „antihumanistische Darstellungen“, „amerikanische Unmoral und Dekadenz“, „Verabsolutierung von Widersprüchen“ etc. unterstellt. Die Partei warf den Kunstschaaffenden darüber hinaus „Nihilismus“ und „Skeptizismus“ vor.³⁹⁵

Neben den anderen Künsten geriet auf dem Plenum vor allem der DEFA-Film in die Parteikritik. Unter neuen DEFA-Leitungsstrukturen und unter dem neuen, „liberalen“ Filmminister Günther Witt waren Filme entstanden, die recht ungeschminkt den DDR-Alltag darstellten und sich mit Mißständen im Realsozialismus – wie Justiz, Bildungswesen, Bürokratismus etc. – auseinandersetzten, ohne sofort mit Lösungsmöglichkeiten aufzuwarten. Auf dem ZK-Plenum wurden ihnen wie vielen anderen DDR-Kunstwerken von Seiten der Partei „Verabsolutierung der Widersprüche“, „Mißachtung der Dialektik der Entwicklung“ sowie die Darstellung „konstruierter Konfliktsituationen“ vorgeworfen.³⁹⁶

Das ZK-Plenum führte dazu, daß fast die gesamte DEFA-Jahresproduktion 1965 verboten, abgebrochen oder aus dem Verleih zurückgezogen wurden. Filmregisseure wie Frank Beyer mußten künftig beim Theater arbeiten, der Filmminister und DEFA-Studiodirektor Mückenberger hatte seinen Hut zu nehmen, verschiedene Künstler wurden gezwungen, vor Parteigremien Abbitte zu leisten.³⁹⁷

395 Vgl. u.a. Bericht des Politbüros an das 11. ZK der SED, vorgetragen von Erich Honecker. In: Schubbe, Dokumente zur Kunst- und Literaturpolitik der SED, Dokument 310, S. 1076–1081.

396 Ebda.

397 Vgl. Agde, G. (Hg.): Kahlschlag: das 11. Plenum des ZK der SED 1965: Studien und Dokumente. Berlin 1991.

4.5. Filmbesuch und Publikumsreaktion

*„Große Teile des Publikums sind der filmischen Illustration der verschiedensten Themen, der belehrenden Bebilderung wohlkonstruierter Geschichten überdrüssig.“*³⁹⁸

Diese im März 1961 von der Ost-Berliner Studentenzeitschrift „Forum“ getroffene Feststellung stellt eine recht späte Erkenntnis dar. Die Ablehnung rein propagandistischer Filme durch das Publikum läßt sich bis in die Anfänge des sowjetischen Filmwesens zurückverfolgen. Volkskorrespondent Werner Pfeiffer aus Chemnitz schrieb darüber im Juni 1952:³⁹⁹

„Wird in einem Lichtspieltheater ein Film aus der Vorkriegsproduktion oder aus Westdeutschland gezeigt, dann kann man mit Bestimmtheit annehmen, daß fast jede Vorstellung ausverkauft ist. Läuft jedoch ein sowjetischer, volksdemokratischer oder DEFA-Film, dann kann man die Besucher sehr oft zählen.“

Vom Jahre 1951 liegen Besucherstatistiken aus Mecklenburg vor, wonach sowjetische Filme bei einer festgesetzten Quote von 60% 6,2 Millionen, DEFA-Filme bei einem Quotenanteil von 30% 3,6 Millionen und alte deutsche und westdeutsche Filme bei einer Quote von nur 10% 7,2 Millionen Besucher zählten.⁴⁰⁰ Dabei ist noch zu berücksichtigen, daß für die sowjetischen Filme in großer Zahl Freikarten mit der Verpflichtung, den Film auch bestimmt zu besuchen, ausgegeben wurden.

Im Dezember 1951 betragen die Besucherzahlen einer Woche im Kino einer thüringischen Mittelstadt bei politischen Agitationsfilmen 800 bis 1 000, bei sowjetischen oder ostdeutschen Filmen unterhaltenden Charakters 5 000 bis 7 000

398 Vgl. Wolf, D./ Junge, W.: Filmfreud und -leid. In: Forum, 16.3.1961.

399 Vgl. Neue Filmwelt, 6/1952.

400 Vgl. Kersten, Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, S. 294.

und bei alten deutschen oder westlichen Filmen 12 000.⁴⁰¹

1952 entfielen 47,7% aller Kinobesuche in der DDR auf alte deutsche und westliche Filme. Dabei muß abermals der geringe Anteil dieser Filme am Gesamtspielplan sowie die Tatsache berücksichtigt werden, daß die Zahl der Vorführungen alter deutscher Filme in diesem Jahr um 40 000 herabgesetzt wurde. Im September 1952 war die Besucherzahl bei westlichen Filmen um 70% höher als bei östlichen. Gegenüber dem Vorjahr sank die Besucherzahl bei sowjetischen Filmen 1952 um 3 Millionen und bei DEFA-Produktionen um 2,5 Millionen.⁴⁰²

Was an Importen aus dem Westen während dieser Zeit in die Kinos der DDR gelangte, waren in der Mehrzahl sozialkritische Filme, von denen nicht alle zur ersten Garnitur gehörten, und – vielfach zweitrangige – Unterhaltungsware. Bei dem Mangel an reinen Unterhaltungsfilmen im Programm der ostdeutschen Kinos fanden aber selbst künstlerisch wertlose Streifen westdeutscher Herkunft des öfteren größeren Anklang als anspruchsvolle östliche Filme. Besonders in den „Tautewetter“-Jahren, als man mit dem Import solcher Filme großzügiger verfuhr, wurden damit höchste Besucherzahlen erzielt.⁴⁰³

Der gelegentlich offizielle Hinweis auf hohe Besucherzahlen bei politischen Schwerpunktfilmen können die zahlreichen Belege hinsichtlich der Aversion des Publikums gegen reine Propagandafilme nicht entkräften. Besucherzahlen von etwa je 8 Millionen bei beiden Teilen des Thälmann-Films („Thälmann – Sohn seiner Klasse“, „Thälmann – Führer seiner Klasse“; 1954 und 1955; R.: K. Maezig), von 3 Millionen bei dem der Wehrpropaganda dienenden Spielfilm „Schritt für Schritt“ (DDR 1960; R.: J. Veicz), von mehr als 3 Millionen bei dem abendfüllenden Dokumentarfilm „Du und mancher Kamerad“ (DDR 1956; R.: A. und A. Thorndike) und von mehr als drei Millionen nach fünf Wochen Laufzeit bei dem Dokumentarfilm „Unternehmen Teutonenschwert“ (DDR 1958, R.: A. und A. Thorndike) konnten nur durch den organisierten Besuch dieser Filme – beispielsweise durch Schulklassen – erreicht werden.⁴⁰⁴

401 Vgl. ebda., S. 295.

402 Vgl. ebda., S. 299/300.

403 Vgl. ebda., S. 300.

404 Vgl. ebda., S. 298.

Das legitime Unterhaltungsbedürfnis des Kinopublikums wurde vor allem durch westliche Filmimporte befriedigt. Wie groß der Hunger nach leichter Kost und propagandafreien Filmen unter der Bevölkerung war, zeigte sich immer wieder an den Erfolgen solcher Streifen in den Kinos der DDR. So konnten 1952 in weniger als fünf Monaten der westdeutsche Spielfilm „Das doppelte Lottchen“ (BRD 1950; R.: J. von Baky) 4 551 000 und der schwedische Film „Sie tanzte nur einen Sommer“ (1951; R: A. Mattson) 4 835 000 Besucher verzeichnen. Demgegenüber sahen den sowjetischen Film „Die Kumpels vom Donbass“ in 18 Monaten nur 1 375 000 und die ebenfalls sowjetische Produktion „Fern von Moskau“ lediglich 1 857 000 Besucher in zwei Jahren.

Anhand der Besucherstatistik läßt sich deutlich ablesen, daß der Filmbesuch in dem Maße zunahm, in dem der Anteil westlicher Filme am Kinospiegelplan stieg. Auch die Qualität der aufgeführten östlichen Filme spielte eine Rolle. Jedenfalls dürfte es kein Zufall sein, daß gerade während der „Tauwetter“-Periode die höchsten Besucherzahlen erreicht wurden. Selbstverständlich ist bei der Betrachtung der Statistik auch zu berücksichtigen, daß die Zahl der insgesamt vorgeführten Filme ebenso wie die der Vorstellungen im Laufe der Jahre ständig zugenommen hat. Sie wuchs von 55 Filmen und 1 126 098 Vorstellungen im Jahre 1951 auf 116 Filme und 2 538 091 Vorstellungen, also auf mehr als das Doppelte, im Jahre 1960:⁴⁰⁵

405 Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1960/61. Berlin (Ost) 1962, S. 302.

| Jahr | Vorstellungen | Besucher (in 1000) | Pro Kopf | (BRD) |
|------|---------------|--------------------|----------|-------|
| 1951 | 1 126 098 | 188 546,8 | 10,3 | 11,0 |
| 1952 | 1 342 960 | 197 476,1 | 10,8 | 11,6 |
| 1953 | 1 495 474 | 211 359,6 | 11,6 | 12,7 |
| 1954 | 1 845 672 | 272 215,7 | 15,1 | 13,6 |
| 1955 | 1 887 171 | 266 439,8 | 14,8 | 14,0 |
| 1956 | 2 080 129 | 286 889,6 | 16,2 | 15,1 |
| 1957 | 2 323 052 | 315 922,8 | 18,0 | 14,6 |
| 1958 | 2 420 265 | 273 084,0 | 15,7 | 13,5 |
| 1959 | 2 562 254 | 258 641,0 | 14,9 | 12,5 |
| 1960 | 2 538 091 | 237 973,5 | 13,8 | 11,0 |

Der Rückgang der Besucherzahl machte sich sofort bemerkbar, als man die Kinos nach der „ersten Kulturkonferenz“ im Oktober 1957 zur „sozialistischen Spielplangestaltung“ zwang. So verringerte sich die Besucherzahl in Dresden im ersten Halbjahr 1958 gegenüber dem letzten Halbjahr 1957 um 200 000. Im Bezirk Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) zählte man 1958 21,2 Millionen Filmbesucher gegenüber 25,1 Millionen im Vorjahr, was bedeutete, daß jeder Einwohner 1958 um dreimal weniger ins Kino ging als 1957. Der Tiefstand des Jahres 1960 erscheint in einem noch ungünstigeren Licht, wenn man berücksichtigt, daß sich in diesem Jahr mit 116 aufgeführten Filmen (87 östlichen und 29 westlichen) die bis dahin höchste Quote der insgesamt aufgeführten Filme erreicht wurde. Demgegenüber lag die Besucherzahl 1954 bei nur 82 aufgeführten Filmen (36 östlichen und 46 westlichen) noch um 34 Millionen über der des Jahres 1960.

Auch bezüglich der planmäßigen Erfüllung der Einsatzerlöse in Lichtspielwesen und Filmverleih zog der VVB Film für die Jahre 1956–1958 ein negatives Fazit. Für das Planjahr 1958 bestand ein Verlust an Filmmieten in Höhe von 9,8 Millionen DM (!), d.h. eine anteilmäßige Planerfüllung von 88,5%. Die Verluste wurden in erster Linie auf Fehler in der Spielplangestaltung zurückgeführt.⁴⁰⁶

406 Bemerkungen zur Erfüllung des Planteils Filmmiete, VVB Film, 5.6.1959. In: BArch DR 1-7722, unpag.

„Der Spielplan ist von einer gewissen Einseitigkeit. Er leidet unter einem außerordentlichen Mangel an heitern Filmen im sozialistischen Sinne. Publikumswirksame Filme wie ‚Die Kraniche ziehen‘ u.a. fehlen.

Ein Teil der Filme aus den sozialistischen Ländern leidet an Mittelmäßigkeit und bietet ungenügenden Reiz zum Kinobesuch.“

Nach offiziellen Quellen war einem Gesamtbesuch von 258 640 974 (1959) bzw. 237 976 015 (1960) Zuschauern 1959 der Besuch von DEFA-Filmen weiter auf 1 518 738 geschrumpft, im nächsten Jahr hatte er sich mit 828 940 nahezu halbiert – ebenso wie bei Filmen aus der Sowjetunion: 905 740 Zuschauer im Jahre 1959, im nächsten Jahr 561 077. Bei volksdemokratischen Produktionen fiel er von 905 637 auf 608 720. Dagegen sank der Besuch bei Filmen aus dem westlichen Ausland von einem sehr hohen Niveau von 1 821 946 lediglich auf 1 478 070. 1959 sahen 3 550 198 Zuschauer Filme aus der Bundesrepublik, im folgenden Jahr immerhin noch 2 943 669. Am wenigsten waren Filme gefragt, „die sich mit der Thematik unserer sozialistischen Gegenwart befaßten“, insbesondere dann, wenn sie „über die Film-Illustration von Themen aus der Industrie und Landwirtschaft nicht hinaus(kamen)“.⁴⁰⁷

Der starke Rückgang des Filmbesuchs mußte die verantwortlichen Funktionäre alarmieren. In einer am 30. Januar 1961 veranstalteten Pressekonferenz, auf der das DEFA-Programm für 1961 bekanntgegeben wurde, nahm Hauptdirektor Ernst Hoffmann von der VVB Film dazu Stellung. Nicht ganz zu Unrecht konnte er für diese Erscheinung, die Ende der 50er Jahre auch in den meisten westlichen Ländern zu beobachten war, das Vordringen des Fernsehens verantwortlich machen.⁴⁰⁸ Andererseits vermochte Hoffmann aber auch nicht zu beschönigen, daß⁴⁰⁹

„die niedrige künstlerische Qualität zahlreicher Filme der nationalen Produktion

407 Gegenwärtige Situation auf dem Gebiet des Lichtspielwesens. In: SAPMO-BArch IV 2/906/21, S. 1–3.

408 Vgl. Kersten, Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, S. 303.

409 Vgl. Knietsch, H.: Der Film und sein Publikum. In: Neues Deutschland, 9.10.1957.

und des Auslands wenig Reiz für einen Kinobesuch bietet“.

Um diesen unerfreulichen Zustand zu bessern, sicherte er⁴¹⁰

„eine ernsthafte Prüfung‘ aller Forderungen zu, die besten ausländischen Filme dem Publikum zugänglich zu machen.“

Die Attraktivität des neuen Mediums Fernsehen, die zunehmende Anzahl von Fernsehgeräten in DDR-Haushalten⁴¹¹ und die damit zusammenhängenden Änderungen im Freizeitverhalten der Bevölkerung können das Dilemma der DDR-Filmpolitik somit nur zum Teil erklären. Vielmehr scheiterte die SED an ihrem totalitären Anspruch, alle gesellschaftlichen Bereiche politisch und ideologisch durchdringen zu können sowie an der Illusion von oben gesteuerter, „planmäßiger“ Bewußtseinsbildung bei den „Werkstätigen“. In diesem Anspruch reproduzierte sich ein zentraler Grundzug stalinistischer Herrschaftssysteme. Spätestens Mitte der sechziger Jahre hatte das Kino als Massenmedium und als Instrument staatlich gelenkter Kommunikation seine überragende Bedeutung gegenüber dem Fernsehen verloren.

In der Tat wurde der Spielplan in den Kinos der DDR seit Beginn der sechziger Jahre etwas abwechslungsreicher gestaltet. Der 1961 weiter gestiegene Anteil westlicher Filme sowie die wesentliche Qualitätsverbesserung der Filmproduktionen aus den Ländern des Ostblocks boten eine gewisse Chance für ein stärkeres Interesse der Bevölkerung an dem, was ihr im Kino geboten wurde. Andererseits verfestigte sich beim Publikum die bereits in den fünfziger Jahren augenscheinliche Tendenz, die Filme sozialistischer „Bruderländer“ zugunsten westlicher Unterhaltungsware durch Mißachtung abzustrafen, was auch in den Statistiken der HV Film deutlich zum Ausdruck kam und von Seiten der SED-Kulturbürokratie mit Bedenken zur Kenntnis genommen wurde. Als der erfolgreichste, d.h. meist-

410 Vgl. ebda.

411 Im Jahre 1959 lag der Ausstattungsgrad mit Fernsehgeräten pro 100 Haushalte bei ca. 8,5%, 1960 bei 16,7%. Allein im Jahre 1958 stieg die Zahl der angemeldeten Geräte von 193.463 auf 316.977 bei Jahresende und bis Ende Februar 1959 auf 359.089. Vgl. Geserick, R.: 40 Jahre Presse, Rundfunk und Kommunikationspolitik in der DDR. München 1989, S. 125.

besuchteste Film des Jahres 1963 galt mit 3 118 309 Besuchern der US-amerikanische Western „Die glorreichen Sieben“ (USA 1960; R.: J. Sturges), dicht gefolgt von „Nachts im grünen Kakadu“ (BRD 1957; R.: G. Jacoby) und „Drei Liebesbriefe aus Tirol“ (Österreich 1962; R.: P. Hörbiger, H. Moser). Unter den „ersten zehn“ dieses Jahres befanden sich mit der DEFA-Produktion „Das russische Wunder“ (1963; R.: A. und A. Thorndike) lediglich eine volksdemokratische Produktion. Auch die Besucherzahlen des folgenden Jahres lieferten ein ähnliches Bild:⁴¹²

| | |
|-------------------------------------|-----------|
| 1964 | |
| „Schloß Gripsholm“ (BRD) | 2 221 590 |
| „...und Du mein Schatz“ (BRD) | 2 215 027 |
| „Pension Schöllner“ (BRD) | 1 930 089 |
| „Der Sänger von Capri“ (BRD) | 1 826 398 |
| „Der Hund von Baskerville“ (GB) | 1 789 523 |
| „Der Schatz der Sierra Madre“ (USA) | 1 738 122 |
| „Mir nach, Canaillen“ (DDR) | 1 571 182 |
| „Das Haus in Montevideo“ (BRD) | 1 563 389 |
| „Der geteilte Himmel“ (DDR) | 1 496 945 |
| „Dreigroschenoper“ (BRD) | 1 369 223 |

Auf der „Verliererseite“ befanden sich dagegen in beiden Jahren ausschließlich Filme aus den osteuropäischen „Bruderstaaten“, von denen wiederum die Sowjetunion mit sieben Produktionen im Jahre 1963 und sechs im Jahre 1964 die Liste der zehn am schwächsten frequentiertesten Filme klar dominierte.⁴¹³

Trotzdem wurde der Propagierung des sowjetischen Filmschaffens von Seiten der DDR-Kulturplaner auch weiterhin absolute Priorität eingeräumt. So hielt sich vom 21.1.–5.2.1964 eine fünfköpfige Delegation zum Zwecke des Filmankaufs in

412 Filme mit den höchsten Besucherzahlen 1963/64 (Besucherzahlen nach 13 Wochen Einsatzzeit). In: BArch DR 1/4007, unpag.

413 Filme mit den niedrigsten Besucherzahlen 1963/64 (Besucherzahlen nach 13 Wochen Einsatzzeit). In: BArch DR 1/4007, unpag.

der sowjetischen Hauptstadt auf. Mit 17 angekauften zu 37 vorgeführten Filmen konnte die seit Jahren höchste Ankaufsquote festgestellt werden. Im Vergleich zu den übrigen Delegationen aus dem sozialistischen Lager kaufte die DDR im Jahre 1964 die meisten Filme. Begründet wurde dieses Verfahren mit den „besonderen Fortschritten“, die die sowjetische Filmkunst insbesondere bei der „wahrhaftigen Gestaltung von Gegenwartsproblemen und von Stoffen aus der jüngeren Vergangenheit gemacht“ habe. In diesem Zusammenhang wurde Filmen zur Thematik des „Großen Vaterländischen Krieges“ besondere Bedeutung zugemessen:⁴¹⁴

„In den Filmen der vorgelegten Staffel zeigte sich eine Vertiefung der schon früher zu bemerkenden Tendenz, den Krieg, seine Erscheinungsformen und das Verhalten der Menschen in ihm zu ‚entpathetisieren‘. Das hat in vielen Fällen zu einer erheblichen Steigerung der realistischen Qualität geführt. Hervorragende Beispiele sind aus dieser Staffel ‚Die Lebenden und die Toten‘.“

414 Protokoll Delegation Moskau vom 21.1.–5.2.1964. In: BArch DR 1-14985, unpag.

4.6. Der sowjetische „Tauwetter“-Kriegsfilm in der Presse der DDR

4.6.1. „Die Kraniche ziehen“

Wie bereits zuvor in der Sowjetunion, ließen die „Kraniche“ auch die offiziellen Stellen der DDR-Filmbürokratie allem Anschein nach etwas ratlos zurück. Ein Teil der in der ostdeutschen Presse sowie in der Filmpublizistik veröffentlichten Rezensionen versuchte nach wie vor, den Film Kalatozovs unter dem altgewohnten Muster des Sozialistischen Realismus zu interpretieren.⁴¹⁵ So schrieb der Ost-Berliner „Sonntag“ im Juli 1958:⁴¹⁶

„Im Film ‚Die Kraniche ziehen‘ ist der Große Vaterländische Krieg des Sowjetvolkes der gesellschaftliche Hintergrund; die hohe Sowjetmoral kommt nicht nur in einer ganzen Anzahl von einprägsam lebendigen Sowjetmenschen, sondern auch vor allem im inneren Kampf der irrenden Heldin Veronica zum Ausdruck.“

In vielen Filmgesprächen weicht dieses Wahrnehmungsraster jedoch einer rein paraphrasierenden Wiedergabe des Filminhalts. Die grundsätzliche Bewertung des Streifens verliert sich in Lobgesängen auf den Regisseur Michail Kalatozov und die Hauptdarsteller Tatjana Samoilova und Aleksej Batalov oder in der stereotypen Wiedergabe internationaler Pressestimmen über die Erfolge des Films in der Sowjetunion und im westlichen Ausland.⁴¹⁷ Auffälligerweise waren es nach den Berichten ostdeutscher Korrespondenten gerade die Einwohner der „Frontstadt“ West-Berlin, bei denen die östlichen Friedensappelle auf besonders

415 Vgl. u.a. Harnisch, R.: Ein mitreißendes Filmwerk! „Die Kraniche ziehen“. In: Deutsche Filmkunst 4/1958, S. 120–122; Kosmatow, L: Eine vollendete filmische Form. In: Deutsche Filmkunst 5/1958, S. 139/140, 159;

416 „Die Kraniche ziehen“ – ein Beispiel. In: Sonntag, 28.7.1958.

417 Vgl. u.a.: „Goldene Palme“ in Cannes für: „Die Kraniche ziehen“. In: Neues Deutschland, 19.5.1958; Günter, A.: „Die Kraniche ziehen“. In: Berliner Zeitung, 4.6.1958; Seit sechs Wochen ausverkauft. In: Neues Deutschland, 3.9.1958; „Kraniche“ – triumphaler Erfolg. In: Neues Deutschland, 29.9.1958.

fruchtbaren Boden zu fallen schienen.⁴¹⁸

„Dieser Film wird dazu beitragen, bei Westberliner Intellektuellen, Angehörigen des Mittelstandes und bei Jugendlichen das Bild über das Denken und Handeln sowjetischer Menschen zu verändern.

Wir sprachen mit Oberschülern, die sich gemeinsam die ‚Kraniche‘ ansahen. Es war für sie das erste Mal, so sagten sie, daß sie einen sowjetischen Film besuchten. Sie waren erstaunt, wie ehrlich und überzeugend die Darsteller ihre Gefühle und Erlebnisse gegen den Faschismus wiedergeben. Vor allem wäre nichts beschönigt und der Krieg in seiner ganzen Schwere ohne den vertuschenden Landserklamauk, wie er in den westlichen Filmen anzutreffen ist, dargestellt. Die Schüler fühlten aus der Schlußszene des sowjetischen Films den Willen der Sowjetunion, den Frieden in der Welt zu erhalten.“

Bei aller Fragwürdigkeit der im einzelnen gemachten Aussagen nutzten die SED-Kulturplaner die Filme des sowjetischen „Tauwetters“ somit von Anfang an als Waffe im „Friedenskampf“ gegen das westliche Bündnis – stets darum bemüht, auch die Sympathien, die der „fortschrittliche“ Teil der bundesdeutschen Bevölkerung dem zeitgenössischen sowjetischen Filmschaffen entgegenbrachte, in diesem Sinne zu instrumentalisieren.

Interessanterweise wurde die in dem Film auftretende, originär-russische Symbolsprache von vielen DDR-Rezensenten falsch bzw. unvollständig interpretiert. So wird der „Kranichflug“ in einigen Filmgesprächen als „Symbol unerfüllter, rastloser Sehnsucht“ interpretiert, das so „in der russischen Folklore“ immer wieder zu finden sei⁴¹⁹ – eine Behauptung, die zumindest in der sowjetischen Fachliteratur durchaus kontrovers diskutiert wurde.⁴²⁰

„Die Kraniche ziehen“ war mit offiziell 2 836 058 Besuchern zweifellos ein

418 „Kraniche“ – ein triumphaler Erfolg. In: Neues Deutschland, Montags-Ausgabe „Vorwärts“, 29.9.1958.

419 Vgl. u.a. Harnisch, R.: Ein mitreißendes Filmwerk! „Die Kraniche ziehen“. In: Deutsche Filmkunst, 4/1958, S. 120–122, hier: S. 120.

420 Vgl. Gura, A. V.: Simvolika životnych v slavjanskoj narodnoj tradicii. Moskau 1977, S. 646–667.

„Kassenschlager“ des Filmjahres 1958. Übertroffen wurde er lediglich von „Meine Frau macht Musik“ (DDR 1958; R.: H. Heinrich), „Unternehmen Teutonen Schwert“ (DDR 1958; R.: A. und A. Thorndike), „Der stille Don“ (SU 1958; R.: S. Gerassimov) und „Ich denke oft an Piroschka“ (BRD 1955, R.: K. Hoffmann).⁴²¹

Darüber hinaus spielten die „Kraniche“ seit ihrem Import in die DDR auch in den regelmäßig stattfindenden Lehrgängen für die an der „Filmagitation“ beteiligten DSF-Aktivist*innen eine tragende Rolle. So wurde zum Beispiel im Jahre 1958 in der Unterrichtseinheit „Der sozialistische Film als Waffe im Friedenskampf“ neben dem DEFA-Streifen „Betrogen bis zum jüngsten Tag“ (1956; R.: K. Jung-Alsen) auch der Film „Die Kraniche ziehen“ eingesetzt.⁴²² Zudem sollten im Rahmen der „kultur-politischen Erziehungsarbeit“ von SED-Schulungen nach 1958 verstärkt Filme zur „historischen Befreiungsschlacht der Sowjetarmee“ zum Einsatz kommen, darunter auch die „Die Kraniche ziehen“.⁴²³

4.6.2. „Ein Menschenschicksal“

In der DDR-Agitation zum Film „Ein Menschenschicksal“ wurde tunlichst vermieden, die als nationale Konzessionen ans russische Publikum angelegten Film-szenen zu sehr in den Vordergrund zu kehren. Dennoch war von allen sowjeti-schen Kriegsfilm*innen, die während der „Tauwetterphase“ die DDR erreichten, „Ein Menschenschicksal“ derjenige, der von offizieller Seite die meiste Beachtung fand und dementsprechend gegenüber der Bevölkerung am intensivsten propa-giert wurde. Im Abnahmeprotokoll der HV Film vom 2.5.1959 wird der Film wie folgt charakterisiert:⁴²⁴

421 Angaben nach: Titel der 1958 zum Einsatz gelangten Filme und die Filmmiete, DR 1-7827, unpag.

422 Plan für die Lektionen des Filmlehrgangs in Dresden vom 30. Oktober bis 12. November 1958. In: SAPMO-BArch DY 32/11142, unpag.

423 Film-Vorschläge für die kultur-politische Erziehungsarbeit der SED und der sozialistischen Massenorganisationen 1958. In: BArch DR 1-4496, unpag.

424 BArch-Film DR 1 - HV Film – „Ein Menschenschicksal“, Protokoll Nr. 191/59, unpag.

„Es handelt sich um ein außerordentliches sowjetisches Filmkunstwerk von tiefem Wahrheitsgehalt und einer sozialistisch-humanistischen Aussage. Der Film wirft vom Inhalt bedeutende Probleme auf, die in einer großartigen darstellerischen Form gemeistert sind.“

Wenige Wochen später erteilte das Ministerium für Kultur die Weisung, einen Maßnahmeplan zur intensiven Popularisierung des Films zu erarbeiten.⁴²⁵

„Dieser sowjetische Film bedarf seiner Bedeutung entsprechend eine allseitige und umfassende Vorbereitung und Unterstützung. Darum ist er mit allen Mitteln der Partei, des Staatsapparates und der Massenorganisationen zu unterstützen.“

Am 4.11.1959 wurde auf einer Sitzung des zentralen Betriebsleiterkollektivs den Teilnehmern der Beratung der Aufruf zur Durchführung eines Sonderwettbewerbs mit dem sowjetischen Film „Ein Menschenschicksal“ zur Kenntnisnahme übergeben. Die Teilnehmer zeigten sich grundsätzlich mit der Durchführung des Wettbewerbs einverstanden, beanstandeten jedoch, daß dieser Aufruf sehr kurzfristig angesetzt und die Qualität der durch den VEB Progress Film-Vertrieb herausgegebenen Werbematerialien bislang nicht zufriedenstellend sei. Von einigen Teilnehmern wurde zudem bemängelt, daß die Zahl der bislang zur Verfügung gestellten Kopien von dieses Films nicht ausreichten, um ihn im Zeitraum von sechs Monaten in allen Spielstellen zeigen zu können.⁴²⁶

„Maßnahmepläne zur intensiven Popularisierung“ von Filmen waren in der DDR der 50er Jahre bereits stark standardisiert; die durch sie gestarteten

425 Entwurf eines Maßnahmeplanes für die Abteilung Kultur beim ZK der SED als Arbeitsgrundlage zur Ausarbeitung einer Beschlußvorlage für das Sekretariat des ZK zur Förderung und Auswertung des sowjetischen Filmes „Ein Menschenschicksal“ vom 30.6.1959. In: BArch DR 1-7721, unpag.

426 Protokoll des zentralen Betriebsleiterkollektivs gemeinsam mit dem zentralen Arbeitskreis der Hauptbuchhalter am 3. und 4.11.1959. In: BArch DR 1-7721, unpag.

Pressekampagnen liefen somit fast immer nach einem ähnlichen Schema ab.⁴²⁷ Die Presse der DDR berichtete republikweit über die feierliche Premiere in der Hauptstadt sowie über die Premieren in den Bezirkshauptstädten.

Die Erstaufführungen in den Kreisen wurden von der Presse der DDR zu gesellschaftlichen Höhepunkten stilisiert, wobei hier insbesondere die Veröffentlichung von Zuschauerreaktionen eine zentrale Rolle einnahm.⁴²⁸

Wie in einigen anderen Fällen wurde auch im Falle des „Menschenschicksals“ unter aktiver Anteilnahme der Presse von der DSF gemeinsam mit der Gewerkschaft Kunst ein Wettbewerb um die höchsten Besucherzahlen in den Kreisen der DDR durchgeführt. Insgesamt verfolgte die Presseberichterstattung das Ziel, die Propagierung der Filme möglichst lange fortzusetzen. In diesem Zusammenhang wurde in regelmäßigen Abständen über die Kinobesuche örtlicher Arbeitskollektive, Schulklassen, NVA- und Volkspolizeieinheiten etc. berichtet, stets gekoppelt mit der Aufforderung an den Leser, den Film selbst, wenn möglich auch mehrmals, zu besuchen. Gegebenenfalls waren die Pressekampagnen

427 Zur Vorbereitung des Filmeinsatzes veröffentlichte die Zeitschrift „Einheit“ einen Artikel eines Politbüromitglieds über die politische Bedeutung des Films samt einer Empfehlung, diesen zu besuchen. Die Zeitschrift „Neuer Weg“ veröffentlichte zudem einen Artikel des Hauptdirektors der HV Film über Einsatz und Auswertung des entsprechenden Films unter Anwendung anderer Beispiele massenpolitischer Arbeit mit ideologisch-erzieherisch wertvollen Filmen. Pünktlich zur republikweiten Uraufführung der Filme gab zudem die DSF Materialien heraus, welche das Ziel verfolgten, über die Bedeutung des Werks aufzuklären sowie Informationen über den Filmschöpfer und die Schauspieler in feuilletonistischer Weise zu vermitteln. Existierte eine literarische Vorlage für einen Film (so auch im Falle des Films „Ein Menschenschicksal“), hatte die Abteilung Literatur des Ministeriums für Kultur dafür Sorge zu tragen, daß das Buch zur Unterstützung der agitatorischen Vorbereitung des Filmeinsatzes einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden konnte. Kurz vor der Premiere des Films veröffentlichte das SED-Zentralorgan „Neues Deutschland“ eine Bildseite samt einem Aufruf an die Bevölkerung, der Uraufführung des Films beizuwohnen. Parallel dazu erschien in der filmwissenschaftlichen Fachzeitschrift „Deutsche Filmkunst“ eine ausführliche Besprechung des Films.

428 Vgl. u.a. „Ein Menschenschicksal“ – bald bei uns. In: Schweriner Volkszeitung, 1.11.1959; „Ein Menschenschicksal“ – Zur Aufführung dieses neuen sowjetischen Meisterwerkes der Filmkunst in unserem Bezirk. In: Freiheit, 6.11.1959; Göhler, H.: Dem einfachen Menschen ein Denkmal. In: Das Freie Wort, 7.11.1959; „Ein Menschenschicksal“ – Der Film des Jahres. In: Sächsische Zeitung, 7.11.1959; „Ein Menschenschicksal“ aufgeführt. In: Thüringer Tageblatt, 7.11.1959; Triumph des Lebenswillens. In: Ostsee-Zeitung, 7.11.1959; Hentschel, F.: „Ein Menschenschicksal“. In: Volkswacht, 7.11.1959; Knietsch, H.: Ein Lied vom Helden unserer Zeit. Bondartschuks „Menschenschicksal“, ein Meisterwerk sozialistischer Filmkunst. In: Neues Deutschland, 8.11.1959; Poem vom neuen Menschen. Sergej Bondartschuks „Ein Menschenschicksal“ – der Film des Jahres. In: Wochenpost (Berlin), 14.11.1959.

auf aktuelle Sendungen in Rundfunk und Fernsehen abgestimmt.⁴²⁹

Auch wurde zum Zwecke der Vorwerbung ein Kurzfilm produziert, der das Freundschaftsverhältnis der DDR zur Sowjetunion zum Ausdruck bringen sollte. Hierzu wurde Filmmaterial vom Besuch des sowjetischen Staats- und Parteichefs Nikita Chrusčev in der DDR mit Sequenzen aus dem Film „Ein Menschenschicksal“ zusammengeschnitten. Unter dem Motto „...und nicht vergessen“ sollte in diesem Film der Prozeß vom „Damals“ zum „Heute“ wirkungsvoll demonstriert werden.⁴³⁰

Die Inhalte dieser relativ breit angelegten Agitationskampagne sind vielschichtig. Augenfällig ist jedoch die Tatsache, daß sowohl ein Großteil des publizierten Materials als auch die Presseberichterstattung neben der verhältnismäßig stereotypen Propagierung der „Deutsch-Sowjetischen Freundschaft“ eine klare propagandistische Stoßrichtung gegen den zweiten deutschen Teilstaat erkennen läßt. So schrieb die „Leipziger Volkszeitung“ am 7.11.1959:⁴³¹

„Ein Gedanke kommt einem vor allem während dieses Filmes und läßt einen lange Zeit nicht los. Die Urheber dieser mit Grauen, Not und millionenfachem Tod erkaufte Ereignisse sind ja in der Westzone zum Teil wieder in Amt und Würden. Sie sind Minister oder bekleiden andere staatliche Funktionen und brüten neues Unheil aus. Dies zu verhüten ist unsere große gemeinsame Aufgabe. Dazu gibt uns das großartige sowjetische Kunsterlebnis neue Kraft und Zuversicht.“

Die im Film vorgenommene Negativdarstellung der deutschen Soldaten wird gedreht und gegen das westliche Bündnis, insbesondere auf die Bundesrepublik

429 Vgl. u.a. „Ein Menschenschicksal“: Im tiefsten Leid bewährt. In Berliner Zeitung am Abend, 9.12.1959; In: „Ein Menschenschicksal“ – Den müßte jeder zweimal sehen. Erfurter Arbeiter sprechen über das Filmereignis des vergangenen Jahres. In: Neues Deutschland, 1.2.1960; Tief bewegt von dem sowjetischen Film „Ein Menschenschicksal“. In: Volksstimme, 5.2.1960; „Ein Menschenschicksal“. In: Wochenpost, 12.3.1960; Keiner sollte den Film versäumen. „Ein Menschenschicksal“ in Sondervorstellungen. In: Ostsee-Zeitung, 18.3.1960.

430 Vgl. u.a. Einsatzplan 11/59 der HV Film vom November 1959. In: BArch DR 1-4452, unpag.

431 Kaiser, V. M.: Ich sah „Ein Menschenschicksal“. In: Leipziger Volkszeitung, 7.11.1959; vgl. auch: „Ein Menschenschicksal“. In: Sächsisches Tageblatt, 7.11.1959; Mahnende Flamme. In: National-Zeitung, 8.12.1959.

Deutschland gerichtet. Die Bundeswehr wird in diesem Zusammenhang in direkte Tradition zur deutschen Wehrmacht gesetzt. Die SED-Führung nutzte das Werk Bondarčuks gewissermaßen als funktionale Argumentationshilfe gegen die Wiederaufrüstung und den Aufbau der Bundeswehr im westlichen Teil Deutschlands.⁴³²

Der sowjetische Soldat Sokolov dagegen steht stellvertretend für den leidgeprüften Menschen schlechthin. So die „Berliner Zeitung“ am 10.11.1959:⁴³³

„Es gab und gibt solche Sokolovs – schlichte Menschen, deren Heldentat ganz unpathetisch war und im Kern aus selbstverständlicher Pflichttreue bestand – überall, wo Menschen stärker blieben als die Opfer, die sie bringen mußten; auch bei uns. Ihnen allen setzt der Film vom ‚Menschenschicksal‘ das würdige, bleibende Denkmal.“

Dieser Logik folgend wurde der Rotarmist Sokolov in der DDR-Presse zudem von allem „befreit“, was ihn im Film als „echten Russen“ identifiziert und ihn gerade für das russische Publikum als potentielle Identifikationsfigur erscheinen läßt. Auf den in der Presse veröffentlichten Photos aus dem Film ist Sokolov so gut wie nie in der Uniform des Rotarmisten zu sehen. Auch die bereits erwähnte „Wodka-Szene“ findet in der Presseberichterstattung zum Film keine Erwähnung.

Sehr oft bewegten sich die Rezensionen im Rahmen der zeitgenössischen, konventionellen Antifaschismus-Rhetorik. Im Film entstünde gleichsam ein außergewöhnlich authentisches Bild des Faschismus, das keinesfalls überzeichnet sei und die Tatsachen schonungslos in ihre Beziehung zum Wesen der nationalso-

432 Die SED-Führung hatte durchaus die Möglichkeit, zu erkennen, daß weder die Bundeswehr noch andere NATO-Streitkräfte aggressionsbereit gewesen bzw. zu einem überraschenden strategischen Angriff auf das östliche Bündnis befähigt waren. Dennoch versuchte die DDR-Führung der eigenen Bevölkerung und den Angehörigen der Streitkräfte die NATO in einer permanenten Desinformationskampagne als aggressiv und jederzeit aggressionsbereit darzustellen. Vgl. Wenzke, 1998, S. 448 f.

433 Ein Menschenschicksal, das alle angeht. In: Berliner Zeitung, 10.11.1959; vgl. auch: Ede, P.: „Ein Menschenschicksal“ – Gedanken zu dem mit dem Großen Preis ausgezeichneten sowjetischen Film. In: Berliner Zeitung am Abend, 11.11.1959; Plauderei am Wochenende: In: Thüringer Neueste Nachrichten, 7.11.1959; zur Berichterstattung über die internationalen Breitenwirkung des Films in der DDR-Presse vgl.: „In aller Welt erfolgreich“. In: Leipziger Volkszeitung, 17.11.1959.

zialistischen Diktatur gestellt würden.⁴³⁴

„Die furchtbare Wirklichkeit des Rassenwahnsinns kommt besonders in der gleichnishaften Szene des Menschenzuges ins Krematorium zum Ausdruck, die Grausamkeit pangermanischen Herrenmenschentums in der Steinbruchszene. Das Wesen des Faschismus und seines Krieges wird mahnend Gestalt.“

Dabei wurde stets betont, daß der Held allem Anschein nach kein Parteimitglied und daher sein Leben typisch „für Millionen Sowjetbürger“ sei. Gerade diese Tatsache mache ihn für die deutschen Zuschauer als Identifikationsfigur besonders attraktiv.⁴³⁵

Vor diesem Hintergrund gibt die Grundaussage der in der DDR-Presse veröffentlichten Zuschauerreaktionen das Bemühen der SED-Kulturplaner wider, den historischen Wahrheitsgehalt des Films zu unterstreichen und dem Werk Bondarčuks (quasi-) dokumentarischen Charakter zuzusprechen.⁴³⁶

„Tschekorke, Maschinenmeister: ‚Der Film unterscheidet sich von den meisten Antikriegsfilmen so einprägsam, weil er den Krieg mit allen seinen Umständen und Folgen nicht als großes Ereignis zeigt, sondern seine Auswirkungen auf einen einzelnen Menschen. Deshalb wirkt er auf mich so echt – wie ein Dokumentarfilm. Am meisten hat mich die Szene berührt, als der sich rasierende deutsche Soldat die eintreffenden Kriegsgefangenen ‚Iwans‘ verhöhnt. Erschreckend deutlich erkennen wir hier, daß der sowjetische Mensch hinter dem Drahtzaun im Denken und Handeln höher stand als die leichtsinnig zum Sterben erzogenen Söldner ‚diesseits‘ des Stacheldrahts. Eine andere Szene, die sich mir stark eingepägt hat, war die der Verteidigung des Kommunisten in der Kirche. Sokolow, der kein Kommunist war, ergriff Partei für den gefährdeten Kameraden. Das war ein starker Moment.“

434 Albrecht, H.: Poem des singenden Lebens. Der große sowjetische Film „Ein Menschenschicksal“. In: National-Zeitung, 7.11.1959.

435 Vgl. „Ein Menschenschicksal“. Der Film des Jahres. In: Sächsische Zeitung, 7.11.1959.

436 Den müßte jeder zweimal sehen – Erfurter Arbeiter sprechen über das Filmereignis des vergangenen Jahres. In: Neues Deutschland, 1.2.1960.

Obwohl der Soldat Sokolov als Vorbild für jedermann postuliert und als unschuldiges Opfer eines barbarischen Regimes dargestellt wurde, sind in den veröffentlichten Zuschauerreaktionen Stellungnahmen auf die eigene Vergangenheit im Sinne einer individuellen Aufarbeitung nationalsozialistischer Verbrechen nur äußerst selten zu finden. Vielmehr sollte der „Brückschlag“ zum ehemaligen Kriegsgegner wohl eher über die Betonung der gemeinsamen Opferrolle vollzogen werden.⁴³⁷

In dieses Deutungsschema paßt wohl die vereinzelt und in jedem Falle sehr zurückhaltend vorgebrachte Kritik, es seien im Film zu wenig „gute Deutsche“ zu sehen, die gegen die nationalsozialistische Diktatur opponiert und dadurch selbst zu Opfern des Regimes geworden sind.⁴³⁸

„Karl Wächter, Brigadier: ‚Ich war während des Krieges drei Jahre in Rußland und weiß, daß furchtbare Verbrechen geschehen sind. Aber man hätte im Film vielleicht nicht nur den schlechten Deutschen zeigen sollen.‘“

Insgesamt bewegt sich die Lesart des Films somit im Rahmen der marxistischen Faschismustheorie, die wiederum – in zeitgenössischer Diktion – gegen den westdeutschen Teilstaat gedreht wird.⁴³⁹

„Der Film erhebt eine starke Anklage gegen die Verbrechen des Dritten Reiches. Für die jüngeren Generationen ist es einfach unfaßbar, daß Menschen solche Ungeheuerlichkeiten ausdachten und ausführten. Doch der Film verurteilt nicht allgemein das deutsche Volk oder den ehemaligen Soldaten, sondern einwandfrei jene Verbrecher wie Oberländer, Speidel und wie sie noch heißen mögen, die in Westdeutschland frei herumlaufen, Ministerposten innehaben und ein Lwow, Lidice, ein Ghetto in Warschau und die KZ inner- und außerhalb Deutschlands

437 Ebda.

438 Ebda.

439 Jeder sollte diesen Film kennen – Meinungen unserer Leser zum Filmereignis des Jahres. In: Neues Deutschland, 1.2.1960.

entweder nicht wahrhaben wollen oder zu verniedlichen versuchen.‘ Dieter Remone, Birkenwerder“

Nicht selten wurde in der veröffentlichten Zuschauerpost in standardisierten Sätzen der Film in der Phraseologie der DSF propagiert und in diesem Zusammenhang für deren Mitgliedschaft geworben:⁴⁴⁰

„Aber ich bin stolz darauf, schon seit vielen Jahren der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft anzugehören. Niemals wieder dürfen sich deutsche und sowjetische Menschen in Feindschaft gegenüberstehen. Gemeinsam, brüderlich verbunden, müssen wir jeder Aggression entgegentreten und dafür einstehen, daß sich die deutsch-sowjetische Freundschaft immer mehr festigt. Ein jeder von uns sollte sich dieses aufrüttelnde Filmwerk ansehen.‘ Gretel Vögtel, Stollberg/Erzgeb.“

Der vermeintliche Authentizitätscharakter des Films sollte überdies in der Presse durch zeitgenössische individuelle Erfahrungen von Zuschauern belegt werden. Berichte von Gesprächen mit Menschen aus der Sowjetunion und die stets vorgebrachte Friedensliebe der sowjetischen „Freunde“ stand hier für den konkreten „Brückenschlag“ zum ehemaligen Kriegsgegner:⁴⁴¹

„Das Schicksal des Sokolow ist kein erdichtetes und kein Einzelschicksal. Dafür noch ein Beispiel: In diesem Jahr fuhr ich mit einer Touristengruppe in die Sowjetunion. Ein Rostower Arbeiter erzählte mir dort: ‚Die Faschisten haben mir meine Frau und Kinder umgebracht. Meine Mutter wollte sie retten und wurde erschlagen. Ich bin jetzt wieder verheiratet, habe Kinder, aber kann man vergessen?‘ Dann lächelt er: ‚DDR ist gut. Unsere Seelen sind offen.’ Erna Gazert“

Interessanterweise wurden die in der Zuschauerpost veröffentlichten Aussagen

440 Ebda.

441 „Ein Menschenschicksal“: Im tiefsten Leid bewährt. In: Berliner Zeitung am Abend, 9.12.1959.

des öfteren mit Zitaten aus russischen Klassikern unterstrichen – gepaart mit der Aufforderung sich im Zusammenhang mit dem Filmbesuch auch der literarischen Vorlage von Michail Šolochov zu widmen.⁴⁴²

„Der russische Schriftsteller Korolenko schrieb einmal: ‚Der Mensch ist zum Glück geschaffen wie der Vogel zum Flug.‘ Selten hinterließ ein tragischer Film einen so optimistischen Gesamteindruck in mir, wie es bei Bondartschuks ‚Menschenschicksal‘ der Fall war.‘ Alexander Z., Potsdam

‚Nachdem ich den Film gesehen hatte, habe ich noch einmal mit gleicher Erschütterung Scholochows Erzählung, die im Verlag Kultur und Fortschritt deutsch erschienen ist, gelesen‘. Beate W., Brandenburg“

Nicht zuletzt erging in diesem Zusammenhang auch des öfteren die Aufforderung an die Mütter, den Film mit ihren Kindern zu besuchen und die literarische Vorlage "Ein Menschenschicksal" gemeinsam mit ihnen zu lesen.⁴⁴³

„Sie werden feststellen, daß sich durch dieses doppelte Erleben Ihr Verständnis und das ihrer Kinder für eine der reifsten Leistungen der sowjetischen Kunst auf das beglückendste vertieft.“

442 Zum Glück geschaffen – wie der Vogel zum Flug. Das Gespräch der Woche: Der Film „Ein Menschenschicksal“. In: Brandenburgische Neueste Nachrichten, 15.11.1959.

443 Jahn, M.: Mit dem Großen Goldenen Preis ausgezeichnet: Ein Menschenschicksal. In: Die Frau von Heute, 20.11.1959.

4.6.3. „Ballade vom Soldaten“

Im Abnahmeprotokoll der HV Film vom 18.12.1959 wird die „Ballade vom Soldaten“ wie folgt bewertet:⁴⁴⁴

„Die besondere Qualität dieses sowjet-russischen Films liegt darin, daß sich in ihm Inhalt und Form vollendet decken. Seine Figuren sind typisiert, wie es die Ballade verlangt; d.h. sie verkörpern allgemeine Grundtypen, wie sie in den Dichtungen aller Völker vorkommen. Diese Typisierung ins Balladeske ist jedoch nicht simpel holzschnitthaft. Alle diese Gestalten, ihre Gefühle und Handlungen sind aus dem Leben destilliert, d.h. sie berühren unmittelbar die Herzen der Zuschauer.“

Dem Publikum in der DDR sollte „Die Ballade vom Soldaten“ im Sommer 1960 denn auch als eine Art zeitlose Parabel präsentiert werden.⁴⁴⁵ Paraphrasierende Inhaltsangaben schildern die Figur des Soldaten, der anständig, gutgläubig und hilfsbereit gegen alle ist, das unschuldige Mädchen am Wege und die Mutter, die ihren Sohn wieder in den Krieg ziehen lassen muß, nachdem sie ihn kaum umarmt hat.⁴⁴⁶ Daneben wird der Film dem Zuschauer in der Presse – wie bereits im Falle des „Menschenschicksals“ – als ein weiteres künstlerisches Beispiel sowjetischer Friedensliebe präsentiert. Der Kinobesuch wird als Möglichkeit empfohlen, um⁴⁴⁷

444 BArch-Film DR 1 - HV Film – „Ballade vom Soldaten“, Protokoll Nr. 595/59, unpag.

445 Vgl. Mäde, H. D.: Der Mensch im Mittelpunkt. „Die Ballade vom Soldaten“ und einige Überlegungen. In: Deutsche Filmkunst, 6/1960, S. 206–208.

446 Vgl. u.a. „Die Ballade vom Soldaten“. Ein neuer Höhepunkt der sowjetischen Filmkunst. In: Freiheit, 11.6.1960; „Die Ballade vom Soldaten“. Ein meisterhafter Film des Regisseurs Grigori Tschuchrai. In: Neues Deutschland, 12.6.1960; Die Ballade vom Soldaten. In: Berliner Zeitung, 14.6.1960; Ein Film des reinen Herzens. „Ballade vom Soldaten“, ein neues sowjetisches Meisterwerk. In: Der Morgen, 17.6.1960; Ein ergreifendes Filmgedicht. In: Die Union, 18.6.1960;

447 „Die Ballade vom Soldaten“. Der neue Film des sowjetischen Regisseurs Grigori Tschuchrai. In: Sonntag, 22.5.1960; vgl. auch: „Die Ballade vom Soldaten“. Ein poetischer Film von tiefer Menschlichkeit. In: Schweriner Volkszeitung, 10.6.1960; Die Schönheit des Friedens. „Die Ballade vom Soldaten“ – Meisterwerk sowjetischer Filmkunst. In: National-Zeitung, 12.6.1960.

„das Volk des großen Sowjetlandes kennen und lieben zu lernen, das manche von uns in seinen Traditionen, in seiner alten und neuen Geschichte noch viel zu wenig begriffen haben. Die beste Art und Weise, uns mit den Freunden unseres Nachbarlandes bekannt zu machen, besteht doch darin, daß man sie so zeigt, wie sie sind.“

4.6.4. „Ivans Kindheit“

Die Funktionsträger der DDR-Filmbürokratie waren sich der unklaren Aussage des Films vollkommen bewußt. So ist in dem internen Protokoll über die Hausabnahme des Films vom 8.2.1963 folgendes zu lesen:⁴⁴⁸

„Es gibt zum Original unterschiedliche Einstellungen, während ein Teil ihn sehr positiv beurteilt, sind andere der Meinung, er sei zu intellektuell, wieder andere meinen, zu makaber, die Bezirksdirektoren waren der Meinung, daß er nicht publikumswirksam ist.“

So ist es nicht weiter verwunderlich, daß „Ivans Kindheit“ im Vergleich zu den vorherigen sowjetischen Filmproduktionen zum Zweiten Weltkrieg von offizieller Seite verhältnismäßig wenig Beachtung fand und im Bereich der Filmagitation eher stiefmütterlich behandelt wurde.

Zudem erfuhr der Film durch seine Rezeption in der Tagespresse der DDR eine relativ starke inhaltliche Kritik – was für einen sowjetischen Film dieser Jahre als recht ungewöhnlich angesehen werden kann. So schrieb das NDPD-Organ „Nationalzeitung“ am 28.3.1963:⁴⁴⁹

„Er (der Film) ist ein Versuch, das geistige Leben von Menschen der sowjeti-

448 BArch-Film DR 1 - HV Film – „Ivans Kindheit“, Protokoll Nr. 25/63, unpag.

449 „Ivans Kindheit“. In: Nationalzeitung, 28.3.1963.

schen Gesellschaft in seinem Reichtum und seiner Kompliziertheit wahrhaft widerzuspiegeln, wobei er selbst kompliziert wird: teils liegt das am Gegenstand, teils aber auch an der nicht ausgereiften, überladenen Gestaltung.“

Gerade die gestalterischen Mittel Tarkovskijs waren es, die in der Presse der DDR starkes Mißfallen hervorriefen.⁴⁵⁰

„Hier liegen einige Probleme: ungenügende Konzentration auf den jugendlichen Helden, Nebenhandlungen, die allzu locker mit dem Hauptgeschehen verknüpft sind. Manchmal schwimmt die Grenze zwischen Traum und Tag, so daß wichtige Einzelheiten und Zusammenhänge nicht immer deutlich genug erkennbar sind.“

Auch sollten in den veröffentlichten Filmbesprechungen offenbar versucht werden, den Zuschauer auf ein intellektuelles Filmerlebnis vorzubereiten und im Voraus Entschuldigungen für potentielle Verständnisschwierigkeiten liefern.⁴⁵¹

„Heute, da wir uns auf große Filmtraditionen besinnen, sie schöpferisch, weitgehend experimentell, aufs neue anwenden, fordert eine Reihe von Filmwerken größere intellektuelle Anspannungen, als wir es gewöhnt sind. Zu diesen Werken zählt ‚Iwans Kindheit‘. Niemand sollte sich dieses Werk an einem Tage, da er Entspannung, Ablenkung sucht, ansehen. Der Film verlangt das Gegenteil: große Konzentration, eigene gedankliche Mitarbeit, Aufnahmefähigkeit, den Willen, jedes Bild genau zu begreifen. Für den Betrachter, der sich dieser Anstrengung entzieht, ist der Besuch des Films, glaube ich, wenig ergiebig.“

Wie bereits im Falle der vorangegangenen sowjetischen „Tauwetter“-Produktionen zum Zweiten Weltkrieg wurde auch im Falle von „Iwans Kindheit“

450 Berliner Zeitung, 30.4.1963. In diesem Zusammenhang vgl. auch die formale und inhaltliche Kritik in: Haedler, M.: Geträumtes Kinderglück. Zu dem preisgekrönten sowjetischen Film „Iwans Kindheit“. In: Der Morgen, 4.5.1963;

451 Hafranke, U.: Vom Krieg geboren – vom Krieg verschlungen. „Iwans Kindheit“ – eine poetische Filmtragödie aus der Sowjetunion. In: Volksstimme, 20.4.1963.

die jugendliche Hauptfigur zum „wahren Helden“ stilisiert und Tarkovskijs surrealistische Traumwelten ganz im Sinne des Sozialistischen Realismus im Sinne verteidigungswürdiger „Wirklichkeiten“ interpretiert:⁴⁵²

„Der schwächliche, blondschopfige Iwan dient seinem Vaterland wie ein wahrer Held. Er übersteht Strapazen, die nur ein zum äußersten gespannter Wille zu meistern vermag. Er beherrscht sich selbst mit der Disziplin eines ausgeprägten Charakters. Und er ist doch ein Kind, das in Träumen seine Wirklichkeit findet, wie sie sein müsste, auch am Tage. Aber der Tag bedeutet Krieg, bedeutet Gefahr und Tod. Der kleine Iwan weiß, was er verteidigt, wenn er sich gegen die Unnatur des Krieges stemmt: Er verteidigt die Wirklichkeit seiner Träume, das unverletz-bare Lebensrecht des Menschen.“

Die Gestalt des Jungen Ivan wurde im Tenor der Presse zum Helden stilisiert, zum⁴⁵³

„aktiven Charakter, der ihm die Kräfte eines Mannes gibt und ihn im Kampf für viele Männer zum moralischen Gradmesser werden läßt.“

Eine Bezugnahme auf die eigene, d.h. deutsche Vergangenheit, wurde in den Filmrezensionen wie auch schon in den vorangegangenen Fällen in diesem Zusammenhang fast durchweg ausgespart.

Nur durch dieses Interpretationsraster war es möglich, über „Iwans Kindheit“ den Friedenswillen der Sowjetunion zu beschwören und den Film als scharfe Waffe im „Friedenskampf“ gegen einen vermeintlich aggressives westliches Bündnis nutzen zu können.⁴⁵⁴

452 Hofmann, H.: Bewegendes Filmgedicht: „Iwans Kindheit“. In: Märkische Volksstimme, 29.3.1963.

453 Hofmann, H.: Bewegendes Filmgedicht: „Iwans Kindheit“. In: Märkische Volksstimme, 29.5.1963; vgl. auch: Knietzsch, H.: Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film „Iwans Kindheit“ in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt. In: Neues Deutschland, 8.3.1963; Domeyer, J.: „Iwans Kindheit“ und der Krieg. In: Brandenburgische Neueste Nachrichten, 16.3.1963; „Iwans Kindheit“. In: Volkswacht, 7.6.1963;

454 Knietzsch, H.: Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film „Iwans Kindheit“ in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt. In: Neues Deutschland, 8.3.1963.

„Iwans Kindheit‘ ist der leidenschaftliche Protest sowjetischer Künstler gegen den Widersinn des Krieges, gegen alle, die heute wieder mit ihm liebäugeln. Er ist ein nicht minder großes Bekenntnis zum Leben, zu Frieden und Glück. Dieser Protest und dieses Bekenntnis sind in einer Sprache geschrieben, die, weil wenig gepflegt, neu, erregend ist, die fesselt und anteilnehmen läßt.“

Trotz seiner – für einen sowjetischen Spielfilm dieser Jahre überdies äußerst ungewöhnlichen – stiefmütterlichen Behandlung in der DDR-Tagespresse wurde *„Iwans Kindheit“*, wie vorher bereits *„Die Kraniche ziehen“*, *„Ein Menschenschicksal“* und *„Die Ballade vom Soldaten“*, mit einer Premiere gewürdigt, die in DDR lediglich ausgewählten Filmwerken zuteil wurde und deren Ablauf zu Beginn der sechziger Jahre bereits stark ritualisiert war. Die Erstaufführungen wurden hierbei des öfteren mit einem zusätzlichen gesellschaftlichen Ereignis gekoppelt, die Hauptdarsteller des Films eingeladen und nach der eigentlichen Premiere meist zu einem Treffen mit ausgewählten *„Werkträgern“* in einem örtlichen Gebäude der DSF beordert.⁴⁵⁵

„Das Internationale Messepublikum erlebte am Sonntag als erstes großes Kulturereignis der diesjährigen Frühjahrsmesse die DDR-Erstaufführung des mehrfach preisgekrönten sowjetischen Films ‚Iwans Kindheit‘. [...]

Walentina Maljawina und Walentin Subkow – Leutnant Mascha und Hauptmann Cholin, das rührende Liebespaar des Films –, von den Leipziguern und ihren Gästen aus aller Welt begeistert gefeiert, trafen sich nach der Premiere mit Werkträgern des VEB Verlade- und Transportanlagenbau im Hause der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft zu einer angeregten Diskussion.

Noch ganz unter dem Eindruck des großartigen Kunstwerkes dankten die deutschen Arbeiter den sowjetischen Künstlern für das unvergeßliche Erlebnis.“

Bereits das Kulturabkommen zwischen der Sowjetunion und der DDR von 1955 sah den Austausch von Delegationen vor, so im Bereich des Filmschaffens je-

455 Humanistisches Meisterwerk. In: Märkische Volksstimme, 7.3.1963.

weils eine Delegation von zwei bis drei Mitgliedern auf etwa sieben Tage bzw. zur Aufführung von drei sowjetischen Filmen in der DDR und drei DEFA-Filmen in der Sowjetunion. Nach Ansicht von Kulturminister Abusch hatten sich Besuche sowjetischer Filmschaffender in der DDR durchweg positiv auf die Auswertung entsprechender Filme ausgewirkt. In einem Brief an den stellvertretenden Minister für Kultur der Sowjetunion Kaftanov vom 19.3.1958 unterbreitete er seinem sowjetischen Amtskollegen den Vorschlag, in Zukunft noch mehr sowjetische Delegationen einzuladen,⁴⁵⁶

„die sich auf die Popularisierung sowjetischer Filme in der DDR, auf die Herstellung einer engen Verbindung zwischen Künstlern der Sowjetunion und der Werktätigen der DDR auswirken würden.“

Doch auch im Falle des Besuchs von Delegationen aus dem nichtsozialistischen Ausland war das aktuelle Filmschaffen in der Sowjetunion nicht selten Gegenstand reger Diskussionen. So brachte der Präsident einer Künstlergewerkschaft aus dem brasilianischen Bundesstaat Sao Paulo anlässlich seines Besuches in der HV Film am 17.10.1959 sein Interesse an der Behandlung der Thematik des Zweiten Weltkrieges im sowjetischen Spielfilm zum Ausdruck: „Die sowjetischen Filme ‚Ballade vom Soldaten‘ und ‚Die Kraniche ziehen‘ hatten großen Erfolg in Brasilien. Sonst sind nach meiner Kenntnis aus den sozialistischen Ländern nur ein tschechischer und ein chinesischer Film gelaufen.“ Neben Filmen zur Kriegsthematik wünschte sich der brasilianische Gewerkschaftsfunktionär vor allem anspruchsvollere Unterhaltungsfilme für sein Publikum.⁴⁵⁷

456 Brief Abusch an Kaftanov, 19.3.1958. In: BArch DR 1-4608, unpag.

457 Vgl. Aktennotiz, HV Film, Abt. Internationale Beziehungen, 17.10.1958. In: BArch DR 1-4269, unpag.

4.6.5. „Der Vater des Soldaten“

Über die Besonderheiten der georgischen Filmkunst erfuhr der Zuschauer in der DDR durch Tagespresse und sonstige Filmwerbung zu gut wie nichts. Die SED bemühte sich, den „Vater des Soldaten“ als einen hervorragenden kulturellen Beitrag zum 48. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution und als ein Dokument „menschlicher Größe“ und „wahrhafter Tapferkeit“ herauszustellen.⁴⁵⁸ Abermals wird die Hauptfigur im „Neuen Deutschland“ zum „unheldischen Helden“ stilisiert und die „Märkische Volksstimme“ sieht in dem georgischen Alten die ideale Identifikationsfigur für den deutschen Zuschauer:⁴⁵⁹

„Hier findet sich die Übereinstimmung des sowjetischen Helden mit seinem deutschen Publikum. Denn alles, was dieser einfache grusinische Weinbauer Georgi Macharaschwili, was dieser Vater eines Soldaten, der schließlich selbst Soldat wird, um im Kampf gegen den Krieg seinen Sohn zu finden, alles was dieser wunderbar menschliche Mensch empfindet, erkennt und tut, findet unsere Sympathie, unser Verständnis, unsere Achtung.“

Der beabsichtigten Identifikationswirkung mit der Hauptfigur kam der Umstand zugute, daß dem Hauptdarsteller Sergo Zakariadse, kurz vor der Uraufführung des Films in der DDR auf dem Moskauer Filmfestival des Jahres 1965 tatsächlich der Preis für die beste männliche Hauptrolle verliehen wurde.⁴⁶⁰ Infolgedessen wurden in der DDR neben den eigentlichen Filmbesprechungen Interviews und Kurzportraits Zakariadses veröffentlicht, in denen der Betreffende zum Idealbild

458 Almstedt, B.: Unheldischer Held. „Vater des Soldaten“ – ein aufsehenerregender sowjetischer Spielfilm. In: Freiheit, 9.11.1965; vgl. auch: Salow, F.: Ein nicht alltäglicher Held. Zur deutschen Erstaufführung des sowjetischen Films „Der Vater des Soldaten“. In: Neues Deutschland, 27.10.1965; Sobe, G.: Vater des Soldaten. Ein grusinischer Film. In: Berliner Zeitung, 28.10.1965; Almstedt, B.: „Der Vater des Soldaten“. Ein Film, der auf die Weltreiseliste der sowjetischen Filmkunst gehört. In: Lausitzer Rundschau, 2.11.1960; „Der Vater des Soldaten“. In: Sächsische Zeitung, 6.11.1965; Gustmann, E.: Ein meisterhafter Film ab heute in Schwerin – „Der Vater des Soldaten“. In: Schweriner Volkszeitung, 12.11.1965.

459 Hofmann, H.: Ein wunderbares Menschenantlitz. Begegnung mit dem „Vater des Soldaten“. In: Märkische Volksstimme, 3.11.1965.

künstlerischer und menschlicher Größe hochstilisiert wurde. So erschien im NDPD-Organ „Norddeutschen Neuesten Nachrichten“ ein Artikel mit der Überschrift „Der alte Mann und der Krieg“, in dem es unter anderem heißt:⁴⁶¹

„Er (Zakariadse) bewahrt Bescheidenheit und entwickelt eine Fülle schöpferischer Gedanken. Er biedert sich nie einem billigen Publikumsgeschmack an – er ist wahrhaft einfach. Er meidet das Gewöhnliche, Primitive – er ist ungewöhnlich und phantasievoll wie sein Bruder auf dem Acker und in der Werkhalle. Seinen Witz bezieht er nicht aus dümmlicher Trottelhaftigkeit, sondern aus seiner intelligenten Ursprünglichkeit.“

Auch im Falle von „Vater des Soldaten“ bewegten sich die in der DDR-Presse veröffentlichten Filmrezensionen im Kontext entlastender und politisch funktionalisierender Strategien. Der schon bei vorangegangenen sowjetischen Produktionen betonte Friedensappell mischte sich zudem mit einem Aufruf zur Verteidigungsbereitschaft, die der „unheldische“ georgische Filmheld in jedem Zuschauer wecken sollte – und dem Film selbst die ihm innewohnende pazifistische Tendenz absprach.⁴⁶²

„Der Film hat keine verwickelte, kunstfertig geknüpft Fabel. Ohne äußerliches Pathos erzählt er die Geschichte eines Bauern, der sich aus der Weltabgelegenheit seines grusinischen Dorfes aufmacht, um den verwundeten Sohn im Lazarett zu besuchen. Mit unvergleichlicher Eindringlichkeit verkörpert Sergo Sakariadse diesen unkomplizierten Menschen, macht er verständlich, warum dieser dem

460 Vgl. Papava, M.: „Otec soldata“. In: Iskusstvo kino, 6/1965.

461 Sergo Sakariadse als „Vater des Soldaten“. Der alte Mann und der Krieg. In: Norddeutsche Neueste Nachrichten, 30.10.1965; „Der Vater des Soldaten“. Eine ausgezeichnete Leistung Sergo Sakariadses. In: Die Union, 4.11.1965; „Der Vater des Soldaten“. Großartiger Volksschauspieler in einem Film aus Grusinien. In: Der Neue Weg, 5.11.1965; Tok, H.-D.: Der Weinbauer aus Grusinien. Ein preisgekrönter Film: „Der Vater des Soldaten“. In: Leipziger Volkszeitung, 9.11.1965.

462 Almstedt, B.: Unheldischer Held. „Der Vater des Soldaten“ – ein aufsehenerregender sowjetischer Spielfilm. In: Freiheit, 9.11.1965.

Grauen und der Gewalt des Krieges fast naiv, ängstlich und abwehrend gegenüberstehende, völlig unkriegerische alte Mann schließlich unbedingt in die kämpfende Truppe eingereiht werden will.“

Die konventionelle Machart des Films stieß zuweilen – jenseits seiner nie in Frage gestellten ideologischen Inhalte – bei den Rezensenten auf Kritik. Trotzdem galt der „Vater des Soldaten“ als das hervorragendste sowjetische Filmkunstwerk des Jahres 1965, als ein „Kriegsfilm gegen den Krieg“ und ein Werk, „daß die humanistischen Werte gegen den Krieg, seine Roheiten und verrohenden Wirkungen verteidigt.“⁴⁶³

463 Sobe, G.: Vater des Soldaten. Ein grusinischer Film. In: Berliner Zeitung, 28.10.1965.

5. Der sowjetische Kriegsfilm in KVP und NVA

5.1. Die politisch-ideologische Erziehung und Ausbildung

*„Die Partei ist die führende Kraft aller Organisationen der Arbeiterklasse und der Werktätigen, der gesellschaftlichen und staatlichen Organisationen und führt erfolgreich den Aufbau des Sozialismus.“*⁴⁶⁴

So hatte sich die SED vom IV. Parteitag im April 1954 ihre Allmacht mit wenigen Worten bestätigen lassen. Davon ausgehend sollte auch in dem für die Machterhaltung der SED so wichtigen Bereich der bewaffneten Kräfte die „führende Rolle“ der Partei permanent verstärkt und ausgebaut werden.

Bereits der Politapparat der Kasernierten Volkspolizei (KVP) diene als Instrument zur politisch-ideologischen Indoktrinierung und Durchdringung der Truppe im Sinne der SED, als Teil des politischen Kontroll- und Überwachungssystems der Partei sowie als allgemeiner Träger der „Erziehungsarbeit“ und der kulturellen Betreuung des KVP-Personalbestandes:⁴⁶⁵

„Durch die unmittelbare Verknüpfung von Ideologie, Erziehung, Motivation, Ausbildungsleistung und Einsatzbereitschaft kam der Arbeit der Polit- und Parteiorgane nach Ansicht der politischen und militärischen Führung nicht nur zur Hebung des ‚politisch-moralischen Zustandes‘ der Truppe, sondern auch zur Stärkung der Einsatzbereitschaft eine zentrale Bedeutung zu.“

464 Statut der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. In: Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Bd. 5, Berlin (Ost) 1956, S. 90–115, hier: S. 90.

465 Hagemann, F.: Die Politarbeit der Kasernierten Volkspolizei. Politische Zielsetzung, Aufbau und Wirksamkeit 1952/53. Wissenschaftliche Hausarbeit an der Universität der Bundeswehr Hamburg (MS). Hamburg 1994, S. 10. Zu Festigung und Ausbau des Politapparats in der KVP vgl. Diedrich, T./Wenzke, R.: Die getarnte Armee: Geschichte der Kasernierten Volkspolizei der DDR 1952 bis 1956. Berlin 2001, S. 437 ff.

Die Arbeit der Politorgane und Parteiorganisationen beruhte dabei ausschließlich „auf der Grundlage besonderer vom Zentralkomitee bestätigter Instruktionen“⁴⁶⁶.

Einen festen Bestandteil der Tagesdienst- und Ausbildungspläne in den Einheiten nahm die politische Arbeit ein, deren Indoktrinations-, Kontroll- und Überwachungsfunktionen auch in der Freizeit der Soldaten ihre Fortsetzung fanden. Politische Schulungen, FDJ-Zirkel, organisierte Kultur- und Sportaktivitäten – alles war letztlich dem Ziel einer permanenten ideologischen Beeinflussung des Personals untergeordnet.⁴⁶⁷

Das Ziel der „kulturellen Massenarbeit“⁴⁶⁸ wurde in der Direktive Nr. 2/53 „Über den Zustand und die Arbeitsaufgaben der kulturellen Aufklärungseinrichtungen in der KVP, VP-Luft und VP-See der Deutschen Demokratischen Republik“ wie folgt definiert:⁴⁶⁹

„Die Einrichtungen der kulturellen Massenarbeit in der KVP, VP-Luft und VP-See spielen eine große Rolle bei der Erziehung des Personalbestandes im Geiste des Patriotismus, des Nationalstolzes, im Geiste der unbegrenzten Ergebenheit zur Regierung der DDR, zur Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands sowie der ständigen Einsatzbereitschaft zur Verteidigung der Interessen der Werktätigen, im Geiste der Freundschaft und Aufrichtigkeit gegenüber den Völkern der großen Sowjetunion und den Ländern der Volksdemokratien sowie bei der Erziehung zu glühendem Haß gegen die schlimmsten Feinde des deutschen Volkes und der gesamten fortschrittlichen Menschheit, die amerikanisch-englischen Imperialisten und die Verräter der Interessen des deutschen Volkes, die westdeutschen

466 Statut der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. In: Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Bd. 5, Berlin (Ost) 1956, S. 90–115, hier: S. 113.

467 Vgl. Diedrich/ Wenzke, Die getarnte Armee, S. 529.

468 Organisator und Träger kultureller Aktivitäten in den Standorten (wie z.B. Chöre, Laienspiel- und Musikgruppen) war die FDJ. Nach dem ersten Deutschlandtreffen im Mai 1950 wurde bei der Hauptabteilung Polit/Kultur der HVA eine selbstständige „Abteilung für kulturelle Massenarbeit“ geschaffen, die jedoch nur durch einen (!) VP-Angehörigen besetzt war. Vgl. „Jahresabschlußbericht 1949/50“ der Hauptabt. Polit/Kultur der HVA. In: BA-MA, DVH 1/698, Bl. 75.

469 Direktive Nr. 2/1953 der Politischen Verwaltung vom 12.3.1953 „Über den Zustand und die Arbeitsaufgaben der kulturellen Aufklärungseinrichtungen in der KVP, VP-Luft und VP-See der Deutschen Demokratischen Republik“. In: BA-MA, DVH 3/3403, Bl. 16–21, hier: Bl. 17.

Revanchisten. Die kulturelle Massenarbeit ist dazu berufen, eine hervorragende Rolle bei der Sicherstellung eines hohen Niveaus der militärischen und politischen Ausbildung sowie bei der Festigung der Disziplin zu spielen.“

Die politische Erziehung und Ausbildung spielte in den Streitkräften sozialistischer Staaten somit eine alles beherrschende Rolle. Nach der Gründung der NVA im Jahre 1956 war die „politisch-ideologische Erziehung das Kernstück sozialistischer Truppenführung“.⁴⁷⁰

Im offiziellen „Militärlexikon“ der DDR wurde der Begriff „Ausbildung“ wie folgt definiert:⁴⁷¹

„Ausbildung: einheitlicher Prozeß der zielstrebigem, planmäßigen und organisierten politischen und militärischen Erziehung und Bildung, der unter Führung der Ausbilder mit dem Ziel verläuft, die Armeeingehörigen und sozialistischen Kampfkollektive auf den bewaffneten Kampf vorzubereiten. [...]

Die Einheit von Erziehung und Bildung realisiert sich in der Ausbildung vor allem durch die zielstrebige ideologische Durchdringung, durch die Nutzung aller inhaltlichen und methodischen Potenzen für die Herausbildung eines festen Klassenstandpunkts bei den Armeeingehörigen und für die Festigung der sozialistischen Kampfkollektive.“

Auch wenn Begriffe wie „Ideologie“, „Weltanschauung“, „Marxismus-Leninismus“ sowie „Ausbildung“, „Bildung“, „Erziehung“ in der einschlägigen Literatur oft ohne scharfe Trennung angewendet wurden, bleibt doch zweierlei festzuhalten:

470 Vgl. hierzu als Beispiele: Für marxistisch-leninistische Parteilichkeit in der militär-ideologischen Arbeit. In: Militärwesen, 4/1958, S. 477–492.; Uckel, K.-D.: Grundsätze der sozialistischen Erziehung und Bildung in der Nationalen Volksarmee. In: Militärwesen, 6/1961, S. 766–776; Die Entwicklung und Festigung der sozialistischen Wehrmoral – ein Beispiel zur Erhöhung der Verteidigungsbereitschaft unserer Republik. Thesen. In: Für den Parteiarbeiter, 4/1964, S. I–XX; Rickert, W.: Erfahrungswerte der politischen Schulung in der Volksmarine. In: Militärwesen, 1/1975, S. 103.

1. In der Gesamtausbildung der NVA spielte der politisch-ideologische Teil eine dominierende Rolle;
2. Er führte kein Eigenleben, sondern hatte alle Bereiche zu durchdringen und wurde daran gemessen, wie weit er der Gefechtsbereitschaft dienlich war.

Entsprechend dem Satz von Friedrich Engels, „Alles, was die Menschen in Bewegung setzt, muß durch ihren Kopf hindurch“⁴⁷², wurde dem „Bewußtsein“ primäre Bedeutung bei der politisch-ideologischen Erziehung und Ausbildung zugemessen. Gleichzeitig wurde aber auch die Notwendigkeit betont, das „Gefühl“ anzusprechen.⁴⁷³ In diesem Zusammenhang kam dem Spielfilm als Teil der regulären politisch-ideologischen Schulung einerseits sowie der „von-oben-verordneten“ Freizeitgestaltung⁴⁷⁴ andererseits eine besondere Bedeutung zu.

471 Militärlexikon. Berlin (Ost) 1973, 2. Auflage, S. 36.

472 Engels, F.: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie. In: Marx/ Engels, Werke, Bd. 21, Berlin (Ost) 1962, S. 298.

473 Vgl. Mähling, K.: Pazifismus und Verteidigungsbereitschaft. In: Die Nation. Berlin, 9/1955, S. 617–622; Hübner, W.: Wofür wir kämpfen. In: Militärwesen. Berlin, 4/1963, S. 483–490.

474 Die volle Ausnutzung der Freizeit für die sozialistische Bildung und Erziehung war eine Forderung, die die SED schon im zivilen Bereich stellte. Unter der FDJ-Parole „Wo wir nicht sind, arbeitet der Gegner!“ konnte der Soldat letztlich nur noch entscheiden, an welcher der angebotenen Veranstaltungen er sich in seiner Freizeit beteiligen wollte.

5.2. *Der sowjetische Kriegsfilm in der Kasernierten Volkspolizei (KVP)*

5.2.1. *Die Organisation der Politorgane und die politische Arbeit in der Truppe*

Die ostdeutschen Kommunisten unter der Ägide ihrer sowjetischen Ratgeber hatten bereits frühzeitig dafür gesorgt, daß in der SBZ/DDR die Grundlagen künftiger Streitkräfte entstanden. Nach der Schaffung kasernierter Polizeistrukturen mit militärischem Charakter 1948/49, der Ausbildung Zehntausender „Volkspolizisten“ in den Schulen und Bereitschaften der HVA sowie ihres Führungspersonals in geheimen Sonderlehrgängen in der UdSSR ging 1951/52 praktisch die erste Phase eines im Grunde planmäßigen Streitkräfteaufbaus zu Ende. Die bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen militärähnlichen Kaderformationen der Hauptverwaltung Ausbildung (HVA) und der Seepolizei in einer Stärke von über 50 000 Mann besaßen aber nur einen insgesamt geringen Ausbildungsstand und ein eng begrenztes Einsatzspektrum. Nunmehr kam es aus der Sicht der Sowjetunion und der DDR-Führung darauf an, diesen vorhandenen Nukleus personell aufzufüllen und ihn zu einer einsatzfähigen Truppe zu entwickeln. Die Schaffung der KVP als „Nationale Streitkräfte“ am 1. Juli 1952 sollte diesem Zweck dienen.⁴⁷⁵

Bei der Schaffung dieser „Nationalen Streitkräfte“ maß die SED im Konnex mit der personellen Aufstockung dem Aufbau sowie der organisatorischen Festigung des parteipolitischen Apparates erstrangige Bedeutung zu. Sie konnte dabei auf bereits vorhandene Strukturen des seit 1948 bestehenden Polit-Kultur-Apparates der kasernierten Bereitschaften bzw. der HVA zurückgreifen.⁴⁷⁶ Im Ministerbefehl vom 17. Juli 1952 hieß es dazu, daß „im Zusammenhang mit der Erhöhung der Rolle der politischen Organe der Volkspolizei und den gewachsenen Aufgaben bei der Erziehung des Personalbestandes“ die bisherigen Polit-

475 Vgl. Diedrich/ Wenzke, *Die getarnte Armee*, S. 529.

476 Vgl. Wenzke, R.: *Auf dem Wege zur Kaderarmee. Aspekte der Rekrutierung, Sozialstruktur und personellen Entwicklung des entstehenden Militärs in der SBZ/DDR bis 1952/53*. In: Thoß, B. (Hg.): *„Volksarmee schaffen – ohne Geschrei!“ Studien zu den Anfängen einer „verdeckten Aufrüstung“ in der SBZ/DDR 1947–1952*. München 1994, S. 227 ff.

Kultur-Organen in „Politische Verwaltungen und Abteilungen“ umzubenennen waren.⁴⁷⁷ So entstand im Ministerium des Innern (MdI) eine „Politische Hauptverwaltung“⁴⁷⁸ und in der KVP-Land, in der VP-See und VP-Luft „Polit-Verwaltungen“.⁴⁷⁹ In den Bereitschaften, Lehranstalten usw. waren „Politabteilungen“⁴⁸⁰ zu bilden. Alle Planstellen der Stellvertreter der Kommandeure für Polit-Kultur erhielten nunmehr ab sofort die Bezeichnung „Polit-Stellvertreter“. Bereits mit Wirkung vom 16. Juni 1952 war der bisherige Leiter der Hauptverwaltung Polit-Kultur der HVA, Generalinspekteur Rudolf Dölling, zum stellvertretenden Innenminister und Chef der Politischen Hauptverwaltung ernannt worden. Er erhielt im Oktober 1952 den Rang eines Generalmajors.⁴⁸¹

Die politischen Organe in der KVP waren 1952/53 mit der Fülle der ihnen übertragenen Aufgaben sichtlich überfordert. Ihr Hauptanliegen blieb es aber, ein umfangreiches Instrumentarium für eine wirksame ideologische Indoktrination und politische Erziehung der Mannschaften, Unterführer und Offiziere zu installieren. Organisatorische und personelle Probleme bestimmten dabei weitgehend das Bild.

Viele der sich 1952/53 herausbildenden ursprünglichen Formen, Mittel und Methoden hielten sich in modifizierter Form bis zum Ende der NVA. Die inhaltlichen Aspekte der politischen Arbeit in den Streitkräften waren dagegen stets von der jeweils vorherrschenden Politik der SED und aktuellen politischen Erfordernissen bestimmt. In den Anfangsjahren der KVP gehörte die ideologische Legiti-

477 Zit. nach Diedrich/ Wenzke, Die getarnte Armee, S. 211/212.

478 Die Politische Verwaltung im MdI verfügte über beträchtliche Rechte und Befugnisse. Der Chef der Politischen Verwaltung unterlag zwar der Nomenklatur des SED-Politbüros, gehörte aber 1952 noch nicht dem Zentralkomitee der Partei an. Die Politverwaltung setzte sich aus mehreren Abteilungen zusammen. Zu den wichtigsten gehörten die Abteilung Organisation und Instruktion, hauptverantwortlich für die parteipolitische und parteiorganisatorische Arbeit, die Abteilung Propaganda und Agitation, zuständig für das gesamte politische Schulungswesen, und die Abteilung Kader, die die Kontrolle über sämtliche hauptamtlichen Funktionäre in der KVP ausübte und für die Auswahl, Verwendung und den Einsatz der Polit-Offiziere verantwortlich war.

479 Die Bezeichnung Politische Hauptverwaltung wurde schon bald durch Politische Verwaltung ersetzt.

480 Die Leiter der entsprechenden Politorgane, z.B. auf Divisionsebene einer „Politabteilung“ waren stets Stellvertreter des Kommandeurs. Sie wurden durch Politoffiziere in ihren Aufgaben unterstützt, die zumeist als „Instruktoren“ für die Parteiarbeit, für die kulturelle Massenarbeit usw. verantwortlich zeichneten.

481 Vgl. Diedrich/ Wenzke, Die getarnte Armee, S. 211/12.

mierung der eigenen Militarisierungsbestrebungen ebenso dazu wie die Diskreditierung der Entwicklung in der Bundesrepublik. Als besonders „wegweisend“ galten die jeweils aktuellen Reden der höchsten SED- und KVP-Funktionäre. Die grundsätzliche Argumentationslinie änderte sich in den folgenden Jahren und Jahrzehnten aber kaum: Die Welt wurde in ein „Friedenslager“, wozu die Sowjetunion, die Volksdemokratien und natürlich auch die DDR gehörten, und in die „imperialistische Welt“ unter Vorherrschaft der USA eingeteilt. „Fortschritt“ und „Reaktion“ hatten damit eine dauerhafte Adresse. Aus dieser Sichtweise heraus wurden nun alle Aktivitäten des Ostens als friedenserhaltend und die des Westens als aggressiv und gegen den Sozialismus und den Frieden gerichtet eingeschätzt.⁴⁸²

5.2.2. *Das Filmwesen in der KVP*

Filmveranstaltungen wurden in der KVP in den meisten Fällen in Verbindung mit dem Politunterricht für die Mannschaften durchgeführt. Die ausgewählten Filme sollten dabei eine anschauliche Untermauerung des Lehrplanes darstellen. Insgesamt zieht der Jahresabschlußbericht der Hauptabteilung Polit-Kultur des Ausbildungsjahres 1949/50 folgendes Fazit:⁴⁸³

„Es kann gesagt werden, daß die Kulturarbeit trotz mangelnder Anleitung durch die Hauptabt. PK eine Aufwärtsentwicklung genommen hat. Dies zeigt die Durchführung von 174 Kulturveranstaltungen der Objekte zur Vorbereitung der Volkswahlen.

482 Zum Feindbildproblem in der NVA vgl. Belde, H.-J.: Das Bild der Bundeswehr in der Militärpresse der NVA. In: Wehrforschung. Frankfurt a. M., 5/1975, S. 133–135; Blanke, B. M.: Kriegs- und Feindbild in der Nationalen Volksarmee. In: Jacobsen, H.-A.: Drei Jahrzehnte Außenpolitik der DDR. München, Wien 1979, S. 325–332. Zum Feindbildproblem aus der Sicht der DDR vgl. Charisius, A.: Probleme der Gegnerdarstellung in einer „Geschichte der Nationalen Volksarmee“. In: Militärgeschichte, 5/1973, S. 594–599.

483 Jahresabschlußbericht 1949/50 der Hauptabt. Polit-Kultur der HVA. In: BA-MA, DVH 1/698, Bl. 77.

Trotzdem ist die Kulturarbeit in den Objekten in allen Sparten noch nicht so entwickelt, daß die Mehrheit der VP-Angehörigen Anteil nimmt.“

Insgesamt scheint die Arbeit mit dem Film in diesen Jahren von Ort zu Ort sehr unterschiedlich ausgeprägt gewesen zu sein. Der Spielfilm sollte nach den Vorstellungen der HVA besonders im Unterricht eingesetzt werden, wobei allerdings nur in wenigen Dienststellen Filmeinführungen und Filmbesprechungen veranstaltet wurden. Zudem kritisierte die HVA, daß in vielen Einheiten die Möglichkeiten der Schulung mit dem Film noch nicht voll ausgeschöpft wurden, da⁴⁸⁴

„sie die Filme nicht in Verbindung mit dem Lehrprogramm laufen lassen, sondern fast ausschließlich unterhaltsame Filme ohne wertvollen Inhalt spielen.“

In den Arbeitsplänen der Polit-Verwaltung der KVP für 1952/53 werden die Maßnahmen zur Filmarbeit im Rahmen der organisierten Freizeitveranstaltung insgesamt als „zufriedenstellend“ eingeschätzt.⁴⁸⁵ So ist in einem „Bericht über die kulturelle und sportliche Arbeit in der KVPD-Prora“ vom 6.9.1952 folgendes zu lesen:⁴⁸⁶

„Die kulturelle Betreuung durch Film und Volkskunstgruppen ist zufriedenstellend. Täglich, außer Donnerstags, spielen auf 3 Spielplätzen Filme. Für die Wintermonate müssen allerdings noch neue Spielplätze geschaffen werden, da jetzt 2 Freilichtstellen in Betrieb sind.“

Dieses positive Urteil bezüglich der Filmarbeit in der Truppe konnte freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß Kinovorführungen in den meisten Truppenteilen die annähernd einzige Form regelmäßig organisierter kultureller Freizeitaktivität gewesen waren. Der insgesamt eher bescheidene Umfang der „kulturellen Massen-

484 Vgl. Bericht über die Unterabt. Kulturelle Massenarbeit der Hauptabt. Polit/Kultur der HVA vom 17.7.1951. In: BA-MA, DVH 1/699, Bl. 116

485 Vgl. BA-MA, DVH 3/3404, Bl. 167.

486 BA-MA, DVH 3/3430, Bl. 30.

arbeit“ in der KVP veranlaßte Innenministerium und Politische Verwaltung, die Leiter der Polit-Hauptabteilungen mittels einer am 12.3.1953 veröffentlichten Direktive zur Ordnung zu rufen. Ungeachtet einiger Verbesserungen wurden darin eine Reihe „ernsthafter Unzulänglichkeiten“ zur Sprache gebracht:⁴⁸⁷

„Bei den meisten Einheiten und Verbänden ist die kulturelle Massenarbeit vernachlässigt worden. Die Beschlüsse der Partei und der Regierung sowie die Anweisungen der Politischen Verwaltung des Ministeriums des Innern in Fragen der kulturellen Massenarbeit werden mangelhaft studiert und kaum verwirklicht. Schwach werden die großen Möglichkeiten ausgenutzt, über die die Kultur-Aufklärungseinrichtungen verfügen.“

Und zur Filmarbeit:⁴⁸⁸

„Die kulturelle Betreuung des Personalbestandes beschränkt sich häufig auf die Vorführung von Filmen.“

Insgesamt kam man über die Anfänge einer kontinuierlichen kulturellen Betreuung des Personalbestandes in der KVP wohl nicht hinaus. Die Rahmenbedingungen fehlten dazu ebenso wie die Anleitung durch qualifiziertes Personal.⁴⁸⁹ Den größten Teil ihrer ohnehin schon knapp bemessenen Freizeit verbrachten die Soldaten der KVP zumeist auf ganz andere Weise – nämlich in den Gaststätten und Kneipen der Umgebung. In der Tat begünstigte das ungenügende Freizeitangebot – in Kombination mit der Trennung von der Familie und anderen Besonderheiten

487 Direktive Nr. 2/1953 der Politischen Verwaltung vom 12.3.1953 „Über den Zustand und die Arbeitsaufgaben der kulturellen Aufklärungseinrichtungen in der KVP, VP-Luft und VP-See der Deutschen Demokratischen Republik“. In: BA-MA, DVH 3/3403, Bl. 16–21, hier: Bl. 17.

488 Ebda., S. 18

489 Vgl. Diedrich/ Wenzke, Die getarnte Armee, S. 554–556, hier: S. 556.

des Kasernenlebens – nicht zuletzt den auch von offiziellen Stellen als höchst bedenklich eingeschätzten Alkoholmißbrauch sowie andere disziplinarische Vergehen unter den Soldaten.⁴⁹⁰

5.2.3. „Freundschaft zur Sowjetunion“ – Fallbeispiel: „Der Fall von Berlin“

Innenminister Willi Stoph hatte auf dem IV. Parteitag der SED im April 1953 mit großem Pathos formuliert, daß die Volkspolizei für die jungen Menschen eine „große Schule“ sei.⁴⁹¹

„Die Volkspolizisten werden zur grenzenlosen Liebe und Treue zu unserem Volksstaat und zur befreiten Heimat erzogen. Sie sind beseelt vom Geiste der großen revolutionären Traditionen der deutsche Arbeiterklasse und ihrer Partei. Ihr großes Vorbild sind die unvergeßlichen Führer des deutschen Proletariats Karl Liebknecht und Ernst Thälmann. Sie werden immer mehr zu bewußten Friedenskämpfern, getragen von der Idee des proletarischen Internationalismus, der Achtung vor anderen Völkern und der Völkerfreundschaft. Die Offiziere, Unterführer und Mannschaften der Volkspolizei vertiefen ständig die Freundschaft zu den Völkern der Sowjetunion und besonders zur ruhmreichen Sowjetarmee, die das Beispiel für die bewaffneten Kräfte aller befreiten Völker ist.“

Die wichtigsten Erziehungsziele der Politfunktionäre bestanden somit in der

490 Charakteristisch für die Jahre der KVP-Entwicklung war ihr insgesamt schlechter innerer Zustand. Das betraf die Disziplin und Ordnung in den Einheiten, und spiegelte sich ebenso in den zum Teil katastrophalen Lebens- und Dienstbedingungen der Mannschaften wider. Ausdruck dafür waren eine hohe Desertionsrate sowie zahlreiche „besondere Vorkommnisse“. Vgl. ebda., S. 249 ff.

491 Stoph, Diskussionsbeitrag auf dem IV. Parteitag. Zit. nach: Diedrich/ Wenzke, Die getarnte Armee, S. 443; zum Begriff der „großen Schule“ vgl. auch: Eine Schule des Lebens für alle Angehörigen der Kasernierten Volkspolizei. Zum Beginn des neuen Ausbildungsjahres. In: Der Politarbeiter, 23/1954, S. 956–959.

„Liebe zur Heimat“, der Treue gegenüber der „Arbeiter-und-Bauern-Macht“⁴⁹² und der SED, dem „Kampf für ein friedliebendes, einheitliches Deutschland“, der Festigung der KVP sowie nicht zuletzt in der „Freundschaft zur Sowjetunion“ und ihren Streitkräften.

Trotz großer Anstrengungen in der politisch-ideologischen Erziehung der Mannschaften, Unterführer und Offiziere konnte die KVP-Führung in einigen Bereichen der politischen Meinungsbildung des Personalbestandes kaum Fortschritte im Sinne der kommunistischen Propaganda feststellen. Das betraf vor allem die Problematik der Haltung zur Sowjetunion und ihrer Armee sowie die „negative“ Stellung zur Oder-Neiße-Grenze.⁴⁹³

Zehn Jahre nach Kriegsende hatten die Stereotypen des „antibolschewistischen“ Feindbildes der Nazis in weiten Teilen der DDR-Bevölkerung noch reichen Nährboden. Der Versuch der SED, dieser Tatsache mit einem ebenso einseitigen, nunmehr aber prosowjetischen Bild zu begegnen, gelang auch in den bewaffneten Kräften nur teilweise. Dabei galt es, vor allem bei den Angehörigen der Streitkräfte Klarheit über diese Problematik zu schaffen, sollten die Soldaten der „neuen Armee“ doch politisch so motiviert sein, um an der Seite der sowjetischen „Waffenbrüder“ kämpfen zu können.⁴⁹⁴

„Entsprechend dem ruhmreichen Vorbild der Sowjetarmee muß die Erziehung in den nationalen Streitkräften darauf gerichtet sein, daß die Soldaten, Unteroffiziere und Offiziere vom Geist des proletarischen Internationalismus durchdrungen sind. Sie müssen begeistert sein von der festen Freundschaft zur Sowjetunion, von der Verbundenheit mit den Ländern der Volksdemokratien, von dem nationalen

492 Zur offiziellen Sicht auf das Verhältnis zwischen „Volk“ und „Armee“ in der DDR vgl. auch: Götzl, E.: Die militärpolitische Bedeutung des Bündnisses der Arbeiterklasse mit der werktätigen Bauernschaft in der DDR. In: Militärwesen, Sonderheft Oktober 1959, S. 45–57; Kittelmann, H./ Weimann, H.: Die allseitige Verbindung der Nationalen Volksarmee mit der Arbeiterklasse und den übrigen werktätigen Schichten. In: Militärwesen, 5/1958, S. 676–685.; Krumscheidt, H.: Volk und Armee – eine untrennbare Kampfgemeinschaft. In: Militärwesen, 1/1962, S. 23–27; Krolikowski, W.: Zum achten Jahrestag der Nationalen Volksarmee. Unerschütterliche Einheit von Volk und Armee. In: Militärwesen. Berlin, 3/1964, S. 23–27.

493 Vgl. Diedrich/ Wenzke, Die getarnte Armee, S. 448.

494 Brief des ZK der SED an die Mitglieder und Kandidaten der SED in den bewaffneten Kräften vom Januar 1953. In: BA-MA, VA-P-01/7535, Bl. 20.

Befreiungskampf der unterdrückten Völker in den Kolonien und Halbkolonien und von der Liebe und Verehrung für den großen Führer aller friedliebenden Menschen – Genossen Stalin!“

Die apostrophierte Friedensliebe, Stärke und Unbesiegbarkeit machten die kommunistische Führungsmacht und ihre Streitkräfte zum verpflichtenden Vorbild und zum Waffenbruder der DDR-Armee.⁴⁹⁵ Diese feststehenden Dogmen waren ein integraler Bestandteil der ideologischen Indoktrination. Die Haltung zur Sowjetunion wurde somit von der SED für jeden Volkspolizisten zum Gradmesser für seine politische Zuverlässigkeit erhoben.⁴⁹⁶ Die „alleinige Wahrheit“ über die Sowjetunion glaubte man im Politunterricht mit Hilfe der „Geschichte der KPdSU(B). Kurzer Lehrgang“ sowie einiger Artikel aus der Tagespresse und aus Zeitschriften der DDR gewinnen zu können. Ein willkommenes, da lebendiges und vermeintlich dokumentarisches Medium war in diesem Zusammenhang der aktuelle sowjetische Spielfilm, der in der KVP zur Untermauerung des im Politunterricht „Erlernen“ herangezogen wurde.

So hatte auch „Der Fall von Berlin“ seit seiner Uraufführung im Sommer 1950 seinen festen Platz im Repertoire der KVP-Spielstellen und wurde im Bereich der HVA mit den folgenden politischen Zielsetzungen propagiert:⁴⁹⁷

495 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Müller, V.: An der Seite der Sowjetunion und ihrer Armee für die Einheit Deutschlands und den Weltfrieden. In: Der Politarbeiter, 1/1953, S. 1–2; Hoffmann, H.: Es lebe die Waffenbrüderschaft mit der Sowjetarmee. In: Der Kämpfer, 8.5.1955, S. 1; Festigt die Waffenbrüderschaft mit den Armeen des sozialistischen Lagers. In: Der Politarbeiter, 2/1955, S. 33–36.

496 Fragen, Zweifel oder gar Kritik zum offiziellen Bild über die UdSSR konnten den Fragesteller schnell als „Feind der Sowjetunion“ entlarven und ihn in die antikommunistische Ecke stellen. Tabus betrafen u.a. die Rolle der Roten Armee und ihr Vorgehen 1944/45, Zweifel an der Qualität sowjetischer Technik oder auch Kritik zur Tätigkeit des sowjetischen Berater in den Verbänden. Als z.B. ein KVP-Oberleutnant im Kameradenkreis über seine persönlichen Erlebnisse aus der Zeit 1943 bis 1945 berichtete, und dabei u.a. erwähnte, daß seine Frau mehrmals von russischen Soldaten vergewaltigt worden sei, stellte sein Vorgesetzter wegen angeblicher antisowjetischer Haltung den Antrag auf Entlassung dieses Offiziers aus der KVP. Vgl. Diedrich/ Wenzke, Die getarnte Armee, S. 448/49.

497 Arbeitsrichtlinie zur Durchführung des Monats der deutsch-sowjetischen Freundschaft vom 2.2.1950. In: BA-MA, DVH 1/681, Bl.16.

1. *Herausbildung der führenden Rolle der Sowjetunion im Kampf um die Erhaltung und Sicherung des Weltfriedens [...]*
2. *Breite Propagierung und Veranschaulichung der Freundschaft der Sowjetunion gegenüber dem deutschen Volk [...]*
3. *Weitere Entwicklung und Festigung der Bereitschaft, im Falle einer imperialistischen Aggression Seite an Seite mit der Sowjetunion den aktiven Kampf um die Herbeiführung des Friedens zu führen.“*

Den Angehörigen der KVP mußte wie auch der übrigen Bevölkerung plausibel gemacht werden, warum sie ein Interesse an der Verehrung des Staats- und Parteichefs der sowjetischen Besatzungsmacht hatte. Es galt also, nicht nur die Elemente des Stalin-Kults zu importieren, die sich in der Sowjetunion entwickelt hatten, sondern in der Propaganda eine Verknüpfung zwischen den Begriffen „Stalin“ und „Deutschland“ zu schaffen, damit der Stalinkult mit der national-orientierten Propaganda der SED-Führung kompatibel wurde.⁴⁹⁸

Über die Reaktionen der Soldaten auf das spätstalinistische Schlachtenepos kann an dieser Stelle nur spekuliert werden. In einer Aktennotiz „Über den Verlauf von Filmvorführungen in den Objekten“ vom März 1951 finden sich neben Hinweisen auf Alkoholmißbrauch vor oder während der Vorstellungen auch die Erwähnung der Beschwerde eines Filmvorführers, der von einer Gruppe von Soldaten berichtete, die⁴⁹⁹

„während einer Aufführung des ‚Falls von Berlin‘ in angetrunkenem Zustand herumkrakeelten.“

Trotzdem darf die Wirkung von Filmen wie „Der Fall von Berlin“ im Kontext des

498 Vgl. in diesem Zusammenhang: Stroll, M.: Alle Kräfte für die Erfüllung der Aufgaben im Aufgebot zu Ehren des großen Stalin. In: Monatshefte der Volkspolizei, 6/1951, S. 44–45; Böhme, K.: Höher das Banner des patriotischen Kampfes für die Einheit und Freiheit unseres Vaterlandes! In: Der Politarbeiter, 1/1953, S. 2–6.

in der DDR der frühen fünfziger Jahre überschwenglich zelebrierten Stalin-Kults insgesamt nicht unterschätzt werden. Bestürzung und politische Ratlosigkeit löste in den KVP-Dienststellen – sowohl bei den sowjetischen Beratern als auch bei deutschen Offizieren – der Tod Stalins im März 1953 aus. Für manchen KVP-Angehörigen brach mit dem Tod des „Führers des Proletariats“ offensichtlich eine Welt zusammen.⁵⁰⁰

„Es gab ernsthafte Diskussionen über den weiteren Weg der Sowjetunion, er herrschte eine gewisse Ratlosigkeit, niemand wußte genau, wie es weitergehen sollte. Es sah fast nach einem Vakuum aus. Für uns war Stalin der große Führer der Werktätigen der ganzen Welt und die entscheidende Persönlichkeit im Kampf gegen den Faschismus sowie der große Feldherr im 2. Weltkrieg.“

Einer möglichen Orientierungslosigkeit versuchte man in den Dienststellen mit Sonderverpflichtungen und Sonderveranstaltungen zu begegnen.⁵⁰¹

„Am 5. März 1953 mußten alle Angehörigen der Dienststelle [...] in den sogenannten Klubraum, es war die ehemalige Reithalle, einrücken. Der Kommandant der Dienststelle, Oberst L., gab in bewegten Worten bekannt: ‚Der große Führer der Sowjetunion, Generalissimus Stalin ist tot.‘ Betroffen erhoben wir uns von unseren Plätzen. Niemand schämte sich seiner Tränen. Wir waren ratlos, wie sollte es weitergehen? Die Verherrlichung der Person Stalins in Filmen, Rundfunk und Presse, die verordnete Literatur und der Politunterricht hatten auch bei mir dazu geführt, Stalin als den ‚Größten der Weltgeschichte‘ zu sehen. [...]. An diesem Tag wurde kein Unterricht durchgeführt. In Veranstaltungen und Beratungen wurden neue Verpflichtungen im Kollektiv und von jedem Einzelnen übernommen, im Geiste Stalins zu lernen und zu kämpfen, um die gestellten Ziele zu erreichen.“

499 BA-MA, DVH 3/3430, Bl. 38

500 Rothe, W.: Jahre in Frieden. Eine DDR-Biographie. Berlin 1997, S. 27.

501 Rost, H.: Der lange Weg ... 1. Flugzeugführerlehrgang der DDR-Militärflieger. Episoden – Glanz und Gloria junger Männer. Offenburg 1998, S. 23 f.

Die hier vorgenommene explizite Erwähnung von Filmpropaganda (noch vor Rundfunk und Presse) macht deutlich, daß das in zeitgenössischen sowjetischen Filmen propagierte Bild von Stalin im Kontext der allgemeinen politischen Indoktrination in der Truppe seinen Eindruck auf den Soldaten nicht unbedingt verfehlen mußte.

5.3. *Der sowjetische Kriegsfilm in der Nationalen Volksarmee (NVA)*

5.3.1. *Das Filmwesen in der NVA*

Das Filmverleihwesen innerhalb der NVA wurde zentral durch die dem Ministerium für Nationale Verteidigung (MfNV) angeschlossene „Filmbasis der Nationalen Volksarmee“ organisiert.⁵⁰² Diese belieferte in Zusammenarbeit mit dem VEB Progress Film-Vertrieb, dem Deutschen Fernsehfunk sowie den verantwortlichen Stellen im Ministerium für Kultur die einzelnen Dienst- und Spielstellen mit Filmen und den vorgesehenen Begleitmaterialien.⁵⁰³ Die Auswahl von Filmen durch die Filmbasis unterlag den Weisungen der Politischen Hauptverwaltung (PHV), die wiederum den aktuellen tagespolitischen Erfordernissen zu entsprechen hatten. So ordnete die zuständige Abteilung der PHV unmittelbar nach dem XXII. Parteitag der KPdSU (1961), auf welchem in der Sowjetunion eine zweite Welle der „Entstalinisierung“ ausgelöst wurde, die Überprüfung aller in Frage kommenden Spiel- und Dokumentarfilme an. In deren Ergebnis kamen Filme mit „nicht zulässigem Inhalt“ nicht mehr zum Einsatz.⁵⁰⁴

Im Jahre 1958 gelangten in den Dienststellen in der Regel wöchentlich etwa zwei bis drei von der Filmbasis gelieferte Filme zur Aufführung. Einzelne Spielstellen waren berechtigt, auch Zivilpersonen an den Vorführungen teilnehmen zu

502 Zur Organisation des Filmwesens in der NVA vgl. u.a. Anordnung des Ministers für Nationale Verteidigung Nr. 44/60 vom 28.7.1960 „Die Schaffung des Armeefilmstudios und die Arbeit auf dem Gebiet des Filmwesens in der NVA“. In: BA-MA, DVW 1/6091, Bl. 179–189; Ordnung des Ministers für Nationale Verteidigung vom 15.4.1965 „Das Filmwesen in der Nationalen Volksarmee“. In: BA-MA, VA-01/24483, Bl. 1–23.

503 Vgl. u.a. Vereinbarung zwischen dem MfNV und der VVB Film vom 10.7.1961. In: VA-P-01/10996, Bl. 150–152; Vertrag zwischen dem MfNV und dem Deutschen Fernsehfunk vom 22.7.1965. In: ebda., Bl. 80–85; Vertrag über die Lieferung von Filmkopien zwischen dem MfNV und dem VEB Progress Film-Vertrieb vom 28.4.1964 und die betreffenden Zusatzvereinbarungen vom 28.4.1964, 9.10.1964 und 30.5.1965. In: ebda., Bl. 153–167; Vereinbarung über die Durchführung von Filmveranstaltungen im Bereich der NVA zwischen dem MfNV und dem Ministerium für Kultur vom 1.11.1964. In: BA-MA, VA-P-01/212, Bl. 28–33.

504 Zum Beispiel „Die große Wende“ (Velikij perelom) von Fridrich Ermler; vgl. BA-MA, VA-P-01/211, S. 616.

lassen bzw. gesonderte Vorführungen für die Zivilbevölkerung durchzuführen.⁵⁰⁵ Im Jahre 1958 wurden in den Sommerlagern der NVA erstmals Filmpremieren von DEFA-Produktionen veranstaltet, in deren Rahmen auch Schauspieler und Regisseure zu Treffen mit den Einheiten eingeladen wurden.⁵⁰⁶ In verschiedenen Einheiten wurden Vorträge und Filme miteinander verbunden, so z.B. im MSR 27 ein Vortrag unter dem Titel „Was verstehen Sie unter Kunst und Kitsch?“ mit dem DEFA-Dokumentarfilm „Dresdner Gemäldegalerie“.⁵⁰⁷ Solch gelungene Umsetzungen der offiziell propagierten kulturellen Leitlinien stellten wahrscheinlich eher die Ausnahme dar.⁵⁰⁸

„In vielen Einheiten beschränkt sich die Arbeit mit dem Film in der Regel jedoch auf das ‚Vorführen‘, d.h. es wird ‚Kino‘ gespielt. Einführungen, Besprechungen und Auswertungen finden nur sehr unregelmäßig statt.“

Es scheint, als hätten sich nach der Gründung der NVA im Jahre 1956 auf dem Gebiet der Filmarbeit die bereits zu Zeiten der KVP angelegten Grundströmungen verfestigt. In den Analysen und Ergebnisberichten der PHV von 1958 wird – wie schon einige Jahre zuvor – das Übergewicht an leichten Unterhaltungsfilmen und der Mangel an zielgerichteter ideologischer Arbeit mit dem Spielfilm kritisiert.⁵⁰⁹

„Die Mittel der kulturellen Massennarbeit wurden nicht allseitig zur Erfüllung der Hauptaufgabe, nämlich der Erziehung der Armeeeingehöriqen zum sozialistischen Bewußtsein und damit zur Erhöhung und Festigung der Gefechtsbereitschaft eingesetzt. Die Kulturarbeit war in einer Reihe von Einheiten losgelöst vom kollekti-

505 Vgl. Bericht über den Stand der kulturellen Massennarbeit in der NVA, o.D. (wahrscheinlich Ende 1958). In: BA-MA, VA-P-01/041, Bl. 307; zur Rezeption der Ereignisse um den XXII. Parteitag der KPdSU in der NVA vgl. Naumann, N.: Der XXII. Parteitag der KPdSU und die ideologische Arbeit in der Nationalen Volksarmee. In: Militärwesen, 12/1961, S. 1587–1596.

506 Vgl. Hinweise zur Unterstützung der kulturellen Massennarbeit in den Sommerlagern der NVA, o.D. (wahrscheinlich Sommer 1958). In: BA-MA, VA-P-01/041, Bl. 376.

507 Vgl. ebda., Bl. 308.

508 Vgl. Hinweise zur Unterstützung der kulturellen Massennarbeit in den Sommerlagern der NVA, o.D. (wahrscheinlich Sommer 1958). In: BA-MA, VA-P-01/041, Bl. 308.

509 Die Ergebnisse der kulturellen Massennarbeit im Ausbildungsjahr vom 20.10.1958. In: BA-MA, VA-P-01/041, Bl. 273.

ven Leben der Armeeingehörigen und wurde in der Hauptsache als Sache der Freizeitgestaltung und Befriedigung der Unterhaltungsbedürfnisse der Genossen angesehen. [...] In den Veranstaltungen überwogen seichte Unterhaltungsveranstaltungen. Die Filmpläne wurden nur nach dem Gesichtspunkt des Neuesten aufgestellt, wodurch seichte Filme in der Mehrzahl waren.“

In einer „Analyse der Arbeit der kulturellen Einrichtungen der NVA“ der PHV aus demselben Jahr heißt es ergänzend:⁵¹⁰

„Die Klubs sind noch nicht zu kulturellen Zentren der Truppenteile geworden. [...] Die Filme werden dabei sehr oberflächlich ausgewählt und entsprechen nicht immer den Grundsätzen der politisch-ideologischen Erziehung unserer Genossen.“

Am 2.8. 1960 erging von Seiten des MfNV anlässlich der Gründung des Armeefilmstudios⁵¹¹ der NVA eine Anordnung über „Die Schaffung des Armeefilmstudios und die Arbeit auf dem Gebiet des Filmwesens in der Nationalen Volksarmee“. In diesem fast ausschließlich auf die Arbeit der neugegründeten Institution zugeschnittenen Erlaß heißt es u.a.:⁵¹²

510 BA-MA, VA-P-01/041, Bl. 293; in diesem Zusammenhang vgl. auch: Teller, G.: Einige Ergebnisse und Aufgaben der politischen Massenarbeit in der NVA. In: Militärwesen, 8/1965, S. 1050–1072.

511 Das Armeefilmstudio der NVA in Potsdam-Griebnitzsee war eine Institution des Ministeriums für Nationale Verteidigung. Hier wurden Filme für die Ausbildung der Soldaten – mit deutlichem Schwerpunkt auf der politisch-ideologischen Ausbildung – hergestellt. Diese wurden zum Teil auch im Fernsehen und in öffentlichen Kinos gezeigt. Das 1960 gegründete Armeefilm-Studio hatte in den ersten 15 Jahren seiner Existenz über 180 Dokumentarfilme, mehr als 140 Ausbildungsfilm und etwa 200 Filmmagazine hergestellt. Vgl. Forster, Die NVA, S. 308.

512 Anordnung des Ministers für Nationale Verteidigung Nr. 44/60 „Die Schaffung des Armeefilmstudios und die Arbeit auf dem Gebiet des Filmwesens in der Nationalen Volksarmee“ vom 28.7.1960. In: BA-MA, DVW 1/6091, Bl. 179–184, hier: Bl. 179. Bezüglich der Arbeit des Armeefilmstudios vgl. auch: 1. Durchführungsbestimmung des Stellvertreters des Ministers und Chef der Politischen Verwaltung zur Anordnung 66/60 des Ministers für Nationale Verteidigung „Die Schaffung des Armeefilmstudios und die Arbeit auf dem Gebiet des Filmwesens in der Nationalen Volksarmee“ vom 13.8.1960. In: BA-MA, DVW 1/6091, Bl. 185–189; Anordnung des Chefs der Politischen Hauptverwaltung der Nationalen Volksarmee Nr. 3/62 „Lagerung, Verleih, Transport von Filmen aus der Produktion des Filmstudios der Nationalen Volksarmee. Der Verleih von Filmen an die anderen bewaffneten Kräfte der Deutschen Demokratischen Republik“ vom 31.1.1962. In: BA-MA, VA-P-01/6163, Bl. 133–135.

„Die Arbeit mit dem Film in der Nationalen Volksarmee trägt durch ihre Massenwirksamkeit in bedeutendem Maße zur ständigen Erhöhung der Gefechtsbereitschaft bei.

Der Film ist zur Propagierung der besten Erfahrungen in der Ausbildungs- und Erziehungsarbeit, zur Popularisierung der Besten und zur militärpolitischen Aufklärung besonders gut geeignet und muß stärker genutzt werden.“

Ungeachtet der mit der Gründung des Armeefilmstudios einhergehenden Aufwertung des Films als Erziehungsmedium für die Truppe schien sich der Trend, die von der Filmbasis zur Verfügung gestellten Spielfilme in den Einheiten nur vorzuführen, diese aber nicht zur intensiveren Auswertung und Besprechung des Gesehenen anzuleiten, bis in die sechziger Jahre hinein fortzusetzen. Im einem Kurzbericht an das Kollegium des MfNV über die kulturelle Massenarbeit in der NVA im ersten Halbjahr 1962 zieht der Chef der PHV diesbezüglich das folgende Fazit:⁵¹³

„Der Film in der NVA hat nicht nur die Aufgabe, die Armeeeingehörigen zu unterhalten, sondern muß stärker in die politische Massenarbeit einbezogen werden. Dementsprechend sollen die Filmpläne konkret auf die politischen und militärischen Aufgaben der Truppenteile adaptiert und die Filme mit Hilfe vielfältiger Methoden der politischen Massenarbeit bei der politischen und militärischen Ausbildung in den Kompanien und Zügen ausgewertet werden.“

Inwieweit die offiziellen Weisungen und Leitlinien über die Filmarbeit in der Truppe an der Basis umgesetzt wurden, bleibt angesichts der dünnen Quellenbasis fraglich. Eine vom 1.7.–31.12.1964 im Bereich der Flak-Abt. 7 (Döbeln) im Auftrag des Armeefilmstudios durchgeführten Untersuchung kommt zu dem Ergebnis, daß⁵¹⁴

513 Kollegiumsvorlage Nr 14/62 vom 27.7.1962. In: BA-MA, DVW 1/55513, Bl. 64–81, hier: Bl. 80.

514 Aktennotiz bezüglich der „Untersuchung der Filmbespielung in der Flak-Abt. 7, Döbeln“ vom 27.1.1965. In: BA-MA, VA-P-01, 212, Bl. 57–62, hier: Bl. 59/60.

„die Möglichkeit, die Armeeingehörigen durch die Freizeitfilmveranstaltungen aktuell politisch, allgemein politisch und militärpolitisch zu bilden und zu informieren, gegenwärtig in Döbeln völlig unzureichend ausgenutzt wird.“

Im betreffenden Zeitraum wurden in der insgesamt aus ca. 300 Mann bestehenden Einheit zwischen dem 1. Oktober und dem 31. Dezember 1964 insgesamt 45 Freizeitfilmveranstaltungen – jeweils bestehend aus einem Spielfilm und einem Beifilm – durchgeführt, was einen wöchentlichen Durchschnitt von ca. drei Filmabenden ergibt. Die durchschnittliche Besucherzahl belief sich dabei nach Auskunft des Filmvorführers auf ca. 70–80 Mann. Im Rahmen der politisch-militärischen Ausbildung wurden im selben Zeitraum 13 Filme gezeigt, davon 6 Spielfilme.⁵¹⁵ Die Kritik des untersuchenden Majors richtete sich vor allem gegen die willkürliche bzw. unzureichende Bespielung mit Produktionen des Armeefilmstudios, weshalb von ihm die Wirkung der Filme des Armeefilmstudios unter den Soldaten als minimal eingeschätzt wurde.⁵¹⁶ Das Filmpublikum im untersuchten Standort wird in seinem Bericht folgendermaßen charakterisiert:⁵¹⁷

„Das Filmpublikum in Döbeln ist nach Aussagen des Filmvorführers eine Art Stammpublikum, d.h. eine bestimmte kleine Minderheit der Soldaten geht oft und immer wieder ins Kino, die Mehrheit der Soldaten der Dienststelle geht selten, unregelmäßig ins Kino.“

Solche Ergebnisse lassen den Schluß zu, daß es trotz einiger positiver Beispiele in vielen Truppenteilen und Einheiten bis Mitte der sechziger Jahre noch immer nicht zum Prinzip geworden war, systematisch mit dem Film zu arbeiten, d.h. ihn zum integralen Bestandteil der „politischen Massenaarbeit“ zu machen. Es gibt Grund zu der Annahme, daß auch noch Mitte der sechziger Jahre die Spielplangestaltung in den Dienststellen oft sehr willkürlich und nicht in Einklang mit den Vorstellungen der PHV erfolgte. So wird in einem an den Chef der PHV gerichteten

515 Vgl. ebda, Bl. 57/58.

516 Vgl. ebda, Bl. 60.

517 Vgl. ebda, Bl. 60.

ten Schreiben vom 8.9.1964 folgendes berichtet:⁵¹⁸

„Der Einfluß der Politorgane auf die Spielplangestaltung in ihren Bereichen ist ungenügend. In der Regel werden die Filme bei der Filmbasis durch die Instruktoren für Wiedergabetechnik oder die Filmvorführer bestellt. So kam am 11.8.1964 z.B. der Filmvorführer des Transportbataillons 11 unangemeldet zur Filmbasis und wollte eine Vielzahl von Filmen terminieren, um täglich in der Einheit Filmveranstaltungen durchführen zu können. Die Liste der Filme hatte er selbst zusammengestellt. Der Politstellvertreter des Bataillons hatte davon keine Kenntnis. Er gab dem Filmvorführer lediglich den Auftrag, nicht zu viele Filme „aus dem Westen“ mitzubringen.“

Ende 1964 bot sich bezüglich der „politischen Massenarbeit“ mit dem Spielfilm in den Streitkräften der DDR das folgende Bild:⁵¹⁹ Die Filmbasis der Nationalen Volksarmee betreute zu diesem Zeitpunkt insgesamt 683 Spielstellen, die im Rahmen der Verbände zu Turnussen zusammengefaßt wurden. Für jeden Turnus wurde von Seiten der Filmbasis eine Umlaufzeit für Spielfilme auf der Grundlage eines täglichen Filmeinsatzes festgelegt. Jeder Turnus erhielt somit wöchentlich zwei neue Spielfilme. Die Leiter der Politabteilungen der Verbände waren zudem angewiesen, bei der Filmbasis zusätzlich u.a. folgende Filme zu bestellen:

1. ältere Spielfilme, die bereits mindestens sechs Monate im Verleih waren und im Rahmen einer dritten wöchentlichen Filmveranstaltung – in der Regel am Wochenende – eingesetzt werden sollten;

518 Schreiben von Oberst Helbig und Oberst Naumann an Admiral Verner vom 8.9.1964, betr. „Vorschläge zur Verbesserung der Arbeit mit dem Film“. In: BA-MA, VA-P-01/212, Bl. 53; vgl. auch Goßens, H.: Höhere Anforderungen an die politisch-ideologische Arbeit stellen. In: Militärwesen, 7/1964, S. 915–919.

519 Vgl. Lesenotiz für den Chef der Politischen Hauptverwaltung der NVA vom 13.11.1964. In: BA-MA, VA-P-01/210, Bl. 74–81; vgl. auch: Auszüge aus den Grundsätzen der politischen und militärischen Arbeit der nationalen Volksarmee im Ausbildungsjahr 1963/64. In: Parteiarbeiter, 1. Sonderheft 1964.

2. Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme für Sondervorführungen zu besonderen Anlässen (Gedenk- und Feiertage, thematische Filmwochen etc.);
3. Spielfilme zur Unterstützung der politischen Schulung.

Am 15.4. 1965 wurde durch eine Anordnung des MfNV die bisherige Praxis im Umgang mit dem Spielfilm in der NVA im wesentlichen bestätigt.⁵²⁰ Eine organisatorische Neuerung bestand in der Bildung von Filmeinsatzreserven bei den Kommandos und Stäben der Verbände. Diese Einsatzreserven bestanden aus Kopien der Filmbasis und hatten folgenden Zwecken zu dienen:⁵²¹

1. Sicherstellung der politischen Schulung;
2. Einsatz bei größeren Übungen und längeren Einsätzen (Ernte- und Katastropheneinsätze);
3. Einsatz bei kurzfristig durchzuführenden Maßnahmen (zusätzliche Filmveranstaltungen etc.).

5.3.2. Der sowjetische Kriegsfilm als Bestandteil der politisch-ideologischen Schulung

Insbesondere der Spielfilm volksdemokratischer Provenienz war in der NVA als integraler Bestandteil der politisch-ideologischen Erziehung und Indoktrinierung des Personalbestandes begriffen worden, der insbesondere im Verlauf entsprechender Propagandakampagnen seine volle Wirkung entfalten sollte.⁵²² So wurde beispielsweise während der Kampagne zur „Auswertung und Arbeit mit dem so-

520 Vgl. Ordnung des Ministeriums für Nationale Verteidigung über „Das Filmwesen in der Nationalen Volksarmee“ – Filmordnung – vom 15.4.1965. In: BA-MA, VA-01/24483, Bl. 1–16.

521 Vgl. ebda., Bl. 7.

522 Vgl. Uckel, K.-D.: Gesetzmäßigkeiten der Erziehung und Bildung in der Nationalen Volksarmee. In: Militärwesen, 3/1961, S. 303–313.

wjetischen Entwurf eines Friedensvertrages mit Deutschland“⁵²³ dem Film eine zentrale Rolle bei der Indoktrination der Truppe beigemessen.⁵²⁴

„Mit ihm (dem Film) wird unsere ideologische Überzeugungsarbeit die Armeeangehörigen befähigen, ihre Einsatzbereitschaft ständig zu verbessern und sie zum Haß gegen den Militarismus und zur Liebe und Treue zur Arbeiter- und Bauern-Macht zu erziehen.“

Zu diesem Zweck sollten im Frühjahr 1959 in Matineen, Sondervorstellungen und zur Unterstützung der Partei- und FDJ-Schulung in verstärktem Maße politisch wertvolle Spiel-, und Dokumentarfilme eingesetzt werden. Im Bereich des Spielfilms dominierten Filme der DEFA (44), gefolgt von sowjetischen (33) und anderen volksdemokratischen Produktionen (26). Filme westlicher Provenienz waren – wie nicht anders zu erwarten – kaum vorgesehen (4). Unter den sowjetischen Spielfilmen befanden sich neben Klassikern wie Pudovkins „Sturm über Asien“ (Potomok Čingiz-Chana, 1928) und Literaturverfilmungen wie „Der stille Don“ (Tichij Don, 1957/58; R.: Sergej Gerasimov) auch der aktuelle „Tauwetter“-Film „Die Kraniche ziehen“. Letzterer sollte im Rahmen der Kampagne u.a. unter folgender Losung zum Einsatz kommen.⁵²⁵

„Die gewaltige Friedensoffensive des sozialistischen Lagers unter Führung der Sowjetunion wird zum Erfolg führen, weil es immer stärkeren Einfluß auf die Entwicklung in der Welt gewinnt und seine Politik den Interessen aller friedliebenden Menschen entspricht.“

523 Gemeint ist der am 10.1.1959 in einer Note des sowjetischen Außenministeriums veröffentlichte Entwurf eines Friedensvertrages für Deutschland, in dessen Folge Otto Grotewohl am 8.4. des selben Jahres an Bundeskanzler Adenauer den Vorschlag zu Verhandlungen über einen Friedensvertrag für Gesamtdeutschland richtete.

524 Vgl. Empfehlungen für die Truppenteile über den Einsatz des Filmes in den Dienststellen, als ein Mittel der politisch-ideologischen Massenarbeit zur Auswertung und Arbeit mit dem sowjetischen Entwurf eines Friedensvertrages mit Deutschland. In: BA-MA, VA-P-01/045, Bl. 244–254, hier: Bl. 244.

525 Vgl. ebda., S. 247.

Im Jahre 1962 wurde in vielen Einheiten die Auswertung des sogenannten „Nationalen Dokuments“⁵²⁶ durch die Vorführung der DEFA-Dokumentarfilme „Ein Tagebuch für Anne Frank“, „Erinnert Euch“ und „Der Fall Heusinger“ unterstützt. Bezüglich des sowjetischen Spielfilms standen hier die Filme „Ein Menschenschicksal“, „Schlacht unterwegs“ (Bitva v puti, 1961) sowie „Klarer Himmel“ (Čistoe nebo, 1961) im Vordergrund.⁵²⁷ Die PHV des Militärbezirks III regte in diesem Zusammenhang an, in ihrem Bereich in den Kreisen der Offiziere und Unteroffiziere eine Diskussion über die erzieherische Gestalt des Soldaten Sokolov aus dem sowjetischen Film „Ein Menschenschicksal“ durchzuführen.⁵²⁸ Im selben Jahr wurde zur Erleichterung der Auswahl von Filmen von Seiten der PHV ein ausführlicher Katalog mit Inhaltsangaben herausgegeben.⁵²⁹ In einigen Einheiten stellten sowjetische Kriegsfilm eine willkommene Ergänzung bei der Arbeit mit belletristischer Literatur zur Thematik des Zweiten Weltkrieges dar. So wurde von der 11. MSD zur Unterstützung der Kampagne zum Roman „Wolokolamsker Chausee“ von Alexander Bek das sowjetische Kriegsepos „Die Ballade vom Soldaten“ angefordert.⁵³⁰

Im Bereich der 7. PD kamen im September 1963 16 Spielfilme sowie 23 Dokumentar, Kurz- und Ausbildungsfilm zur Aufführung, im Bereich der 11. MSD 14 Spielfilme sowie 31 Dokumentar, Kurz- und Ausbildungsfilm. Die zur Aufführung gebrachten Spielfilme bestanden ausschließlich aus Produktionen der DEFA und befreundeter Volksdemokratien, wobei „politischen Schwerpunktfilmen“ in diesem Zusammenhang ein besonderes Gewicht zukam. So ist es nicht verwunderlich, daß auch Tarkovskijs „Ivans Kindheit“ sowie Bondarčuks „Ein

526 Der „Nationalkongreß der Nationalen Front“ verabschiedete am 16./17. Juni 1962 ein „Nationales Dokument“, das unter anderem die Koexistenz beider deutschen Staaten und eine Konföderation vorsah. Der Beschluß basierte auf der Forderung der SED nach völkerrechtlicher Anerkennung beider deutscher Staaten. Zur Kampagne zum „Nationalen Dokument“ in der NVA vgl. auch: Kauba, H.: Gedanken zur Bedeutung des Nationalen Programms für die Klärung des Freund-Feind-Problems. In: Militärwesen. Berlin (Ost), 8/1962, S. 1169–1172.

527 Vgl. Kollegiumsvorlage Nr. 14/62 vom 27.7.1962. In: BA-MA, DVW 1/55513, Bl. 64–81, hier: Bl. 69.

528 Vgl. ebda., Bl. 69/70.

529 Vgl. ebda., Bl. 70.

530 Vgl. Informationsbericht der Politabt. der 11. MSD vom Juli 1963. In: BA-MA, VA-P-03/1235, Bl. 69–81, hier: Bl. 73.

Menschenschicksal“ auf diese Art und Weise ihren uniformierten Zuschauer erreichten.⁵³¹

Auch in den Schulungseinrichtungen der NVA fanden seit Beginn der sechziger Jahre sowjetische Spielfilme zur Thematik des Zweiten Weltkrieges ihre regelmäßige Verwendung in Unterricht und Freizeitgestaltung, so etwa in der Offiziersschule der Landstreitkräfte „Ernst Thälmann“⁵³² oder in der Polit-Schule Treptow.⁵³³

Zum Einsatz von sowjetischen Spielfilmen zur Freiwilligenwerbung in der Phase vor Einführung der allgemeinen Wehrpflicht im Jahre 1962 finden sich in den gesichteten Quellen keine Hinweise.

5.3.3. *Der sowjetische Kriegsfilm als Bestandteil offizieller Feierlichkeiten*

Anlässlich des 10. Jahrestages der NVA wurde dem aktuellen sowjetischen Spielfilmschaffen ein fester Platz im Veranstaltungskalender eingeräumt. Neben dem „Ersten Amateurfilmfestival der NVA“ in Potsdam und der Durchführung einer „Woche des Armeefilms“ in den „Häusern der Armee“ sollten im Frühjahr 1966 in den Truppenteilen sowjetische Filme zur Thematik des „Großen Vaterländischen Krieges“ aufgeführt werden.⁵³⁴

Die kulturelle Zusammenarbeit zwischen der PHV und der Gruppe der

531 Vgl. Aufstellung vorhandener Spiel-, Dokumentar- und Ausbildungsfilme – September 1963. In: BA-MA, VA-P-01/211, Bl. 301–308.

532 Vgl. Anfrage Oberst Bossenz, Leiter der Polit-Abt. der Offiziersschule der Landstreitkräfte „Ernst Thälmann“ vom 8.4.1965 an die PHV bzgl. der Zuführung von Filmen zur Unterstützung der Ausbildung. In: BA-MA, VA-P-01/5904, unpag; zur Geschichte dieser Einrichtungen aus offizieller Sicht der DDR vgl. Weiß, S.: Die Entwicklung der Offiziersschulen zu sozialistischen militärischen Erziehungs- und Bildungseinrichtungen. In: Militärwesen, 6/1959, S. 815–823; Beiträge zur Geschichte der Offiziershochschule der Landstreitkräfte „Ernst Thälmann“. Hrsg. aus Anlaß des 25. Jahrestages der Gründung der militärischen Lehreinrichtung. Hrsg. von der Politabteilung der Offiziershochschule der Landstreitkräfte „Ernst Thälmann“. O.O. 1988.

533 Vgl. Plan der Arbeit der Politschule für das Ausbildungsjahr 1961. In: BA-MA, VA-P-01/140, Bl. 90.

534 Vgl. Plan der politischen Arbeit zur Vorbereitung und Durchführung des 10. Jahrestages der NVA vom 22.12.1965. In: BA-MA, VA-P-01/7547, Bl. 837, 839, 843.

sowjetischen Streitkräfte in Deutschland (GSSD)⁵³⁵ beschränkte sich auf dem Gebiet des Films in der Regel auf die Vorführung von Filmen über die sowjetischen Streitkräfte in den „Häusern der NVA“⁵³⁶ und in den Truppenteilen sowie die Durchführung von „Wochen des Films der NVA“ in den Häusern der Offiziere der GSSD.⁵³⁷ So wurde z.B. im Oktober/November 1967 aus Anlaß des 50. Jahrestages der Oktoberrevolution in den „Häusern der NVA“ entsprechend dem Filmangebot der Politverwaltung der GSSD ein Festival des sowjetischen Films zu „historisch-revolutionären Themen“ durchgeführt. Im Gegenzug verpflichtete sich die PHV zur Ausrichtung eines „Festivals des Spiel- und Dokumentarfilms“ zur DDR- und NVA-Thematik in den „Häusern der Offiziere“ und Soldatenklubs der GSSD.⁵³⁸

535 Zur Stellung der GSSD in der DDR aus zeitgenössischer sowjetischer Perspektive: Klokov, V.: Nerušimoe boevoe sodružestvo. In: *Kommunist Vooružennyh Sil*, 19/1961, 76–78; Basistov, J.; Kovalev, V.: Internacional'noe vospitanie vojnov. In: *Kommunist Vooružennyh Sil*, 5/1962, S. 22–26.; Karmanov, N.: V duče internacionalizma. In: *Kommunist Vooružennyh Sil*, 14/1968, S. 60–62; Koschewoi, P. K.: Die Gruppe der sowjetischen Streitkräfte in Deutschland Seite an Seite mit der NVA auf Wacht zum Schutze der Westgrenzen der Länder der sozialistischen Gemeinschaft. In: *Militärwesen, Sonderheft 1968*, S. 21–32; Turantajew, W. W.: Die Gruppe der sowjetischen Streitkräfte in Deutschland beim Schutz der Westgrenze des sozialistischen Lagers. In: *Zeitschrift für Militärgeschichte*, 1/1969, S. 7–18; zur offiziellen Sicht der DDR vgl. Oeser, I.: Zu Fragen der Stationierung sowjetischer Truppen in der Deutschen Demokratischen Republik. In: *Deutsche Außenpolitik*, 5/1957, S. 382–386; Spallek, H.: Erfahrungen aus der Festigung der Waffenbrüderschaft mit den Truppen der Sowjetarmee. In: *Militärwesen*, 12/1961, S. 1607–1610.

Fischer, K.: Zur Waffenbrüderschaft zwischen der Nationalen Volksarmee und der Sowjetarmee. In: *Militärgeschichte*, 2/1963, S. 180–195.

536 Zur Filmarbeit in den „Häusern der NVA“ vgl. auch: Anordnungen des Chefs der PHV Nr. 13/59 vom 23. 9.1959 (In: BA-MA, VA-P-01/6166, Bl. 29–33) bzw. Nr. 17/63 vom 17.7.1963 (In: BA-MA, VA-P-01/6164, Bl. 232–239).

537 Vgl. Pläne der PHV und der GSSD von 1968 bis 1973. In: BA-MA, VA-P-01/10395, 10396 (Doppelakte), Bl. 15 und 37.

538 Vgl. Plan der gemeinsamen Maßnahmen der PV der GSSD und der PHV der NVA zur Vorbereitung und Durchführung des 50. Jahrestages der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution, April 1967. In: BA-MA, VA-P-01/10879, Bl. 18.

5.3.4. Der sowjetische Kriegsfilm als „politisches Erlebnis“ im Manöver

Die Führung der NVA ging davon aus, daß der Soldat insbesondere im Verlauf militärischer Übungen und Manöver gegenüber „politischen Erlebnissen“ wie Kundgebungen und Filmvorführungen sehr aufgeschlossen sei.⁵³⁹ So finden sich auch in den Überlieferungen der an der Übung „Quartett“⁵⁴⁰ beteiligten 11. MSD detaillierte Pläne über die Versorgung mit bzw. den Einsatz von Spielfilmen.⁵⁴¹ Demnach waren mit Beginn der Übung vier (mobile) Spielstellen zu betreuen, deren Zahl sich später auf sieben erhöhte.⁵⁴² Um überall im Bereich der Division Filme zeigen zu können, wurden in der Regel mehrere Filmvorführungen pro Tag veranstaltet.⁵⁴³ Unter den mitgeführten 18 Spielfilmen befand sich neben zahlreichen aktuellen DEFA-Produktionen auch Bondarčuks „Ein Menschenschicksal“.⁵⁴⁴

5.3.5. Fallbeispiel: „Die Lebenden und die Toten“

„Die Lebenden und die Toten“ (Živye i mertvye, 1963; R.: A. Stolper) wurde 1964 als „erzieherisch besonders wertvoller Film“ in den Verleih der Filmbasis

539 Vgl. Blechschmidt, H.: Über einige Erfahrungen der parteipolitische Arbeit bei Truppenübungen. In: Militärwesen, 8/1960, S. 1475–1781.

540 Im September 1963 leitete erstmals der DDR-Verteidigungsminister ein Manöver des Warschauer Pakts, das unter der Bezeichnung „Quartett“ mit Beteiligung der NVA, der GSSD, der polnischen und tschechoslowakischen Armee auf dem Territorium der DDR stattfand. Der damalige Oberkommandierende der Vereinten Streitkräfte, Marschall Andrej A. Grečko, äußerte in diesem Zusammenhang, daß sich die NVA nunmehr nicht mehr von den anderen „Bruderarmeen“ unterscheidet. Vgl. Wenzke, 1998, S. 449; zur zeitgenössischen Bewertung vgl. Zöbisch, R.: Manöver „Quartett“ – Bewährung im September 1963. In: Militärgeschichte, 4/1983, S. 447–448.

541 Vgl. BA-MA, VA-P-03/1231, Bl. 14, 109, 161–165.

542 Vgl. Abschlußbericht über die durchgeführten partei-politischen Maßnahmen zur Vorbereitung und Durchführung der Übung „Quartett“ vom 13.9.1963. In: ebda., Bl. 87–126, hier: Bl. 109.

543 Vgl. Plan des Einsatzes der Technik und Filmversorgung während der Übung „Quartett“ vom 31.8.1963. In: ebda., Bl. 161–165, hier: Bl. 161.

544 Vgl. ebda., Bl. 164.

aufgenommen⁵⁴⁵ und zur Besprechung der literarischen Vorlage von Konstantin Simonov eingesetzt.⁵⁴⁶ Nach den von der Filmbasis für das Jahr 1965 zusammengestellten „Filmvorschlägen für die politische Schulung der Soldaten“ fand der Streifen zudem auch in der Themeneinheit „Mensch und Technik im modernen Krieg“ Verwendung.⁵⁴⁷

Der literarischen Vorlage folgend, erlebt der Redakteur einer sowjetischen Armeezeitung in epischer Breite die ersten Kriegsmonate von der Niederlage an der Beresina bis zur Verteidigung Moskaus. Er stößt in den eigenen Reihen auf die desolatesten Zustände, sieht inkompetente Befehlshaber und muß an allen Ecken und Enden die materielle Unterlegenheit der Roten Armee erkennen.

In der DDR wurde auch im Falle des Films „Die Lebenden und die Toten“ das bislang verfolgte Konzept der „Heroisierung durch Entheroisierung“ konsequent weiterverfolgt. In einer internen Einschätzung der HV Film vom 24.4.64 heißt es:⁵⁴⁸

„Der Film ist hervorragend gemacht. Schildert das Schicksal einer Soldatengruppe im 2. Weltkrieg wahrheitsgetreu durch die Entheroisierung der Soldaten und Offiziere der Sowjet-Armee. Durch die Darlegung ihrer Konflikte und Probleme hilft der Film ein echtes Bild des Heldentums und der Kraft der Sowjet-Armee zu zeichnen und beweist die Unüberwindlichkeit der von der Partei Lenins erzeugten Kommunisten und Parteilosen.“

In der Presse wurde indes der Aspekt der „Entheroisierung“ durchweg zugunsten des Agitationscharakters des Stolper'schen Werkes zurückgestellt. So war am 20.12.1964 in der Potsdamer „Märkischen Volksstimme“ zu lesen:⁵⁴⁹

545 Vgl. Analyse des Einsatzes der Spielfilme 35 u. 16 mm 1964 vom 5.1.1965. In: BA-MA, VA-P-01/212, Bl. 73–81, hier: Bl. 74.

546 Vgl. Informationsbericht der Politabt. der 7. PD für März 1965. In: BA-MA, VA-P-03/1254, Bl. 19.

547 Filmvorschläge für die politische Schulung der Soldaten 1965. In: BA-MA, VA-P-01/212, Bl. 63–68, hier: Bl. 64.

548 BArch-Film DR 1 - HV Film – „Die Lebenden und die Toten“, Protokoll Nr. 306/64, unpag.

549 Zit. nach Hofmann, H.: Der Künstler und seine Helden. In: Märkische Volksstimme, 20.12.1964.

„Er (Sinzov) sieht die zerstörten Flugplätze mit den brennenden Wracks, und er fragt sich wieder und wieder: Wie konnte es nur soweit kommen? Doch müßig sind jetzt solche Fragen. Denn dies ist nicht die Zeit, an Mißerfolge und Niederlagen zu denken. In dieser Zeit gilt es dazusein für das Vaterland, gilt es durchzuhalten, zu siegen.“

Und das Weimarer „Thüringer Tageblatt“ hatte bereits einen Monat zuvor das folgende Fazit gezogen:⁵⁵⁰

„Und das ist das Großartige an dem Film, daß er an vielen erschütternden Einzelschicksalen zeigt, wie die Samenkörner für den kommenden Sieg gelegt werden. Samenkörner, die Patriotismus, Menschenliebe, höchste Moral und Haß auf alles Inhumane heißen.“

Die in sich abermals sehr stereotyp angelegte Pressekampagne vermittelte dem Leser eine klare Botschaft:⁵⁵¹ Das, was in diesem Film geschieht, konnte nur so geschehen im blutigen Jahr 1941. Dafür gab es zwar keine Entschuldigung, aber es sollte auch keine Wiederholung geben. Dafür bürgten, so die zentrale Aussage, die Lebenden im Namen der Toten.

Über die Reaktion der Soldaten auf „Die Lebenden und die Toten“ finden sich in den gesichteten Quellen nicht genug Hinweise, um gesicherte Aussagen über die individuelle Rezeption dieses Films im allgemeinen machen zu können. Eine der wenigen Quellen zur militärischen „Publikumsrezeption“ des Stolper-

550 Zit. nach „Die Lebenden und die Toten“. Zum Filmwerk Alexander Stolpers nach dem Roman von Simonow. In: Thüringer Tageblatt, 11.11.1964.

551 Vgl. u.a. Festveranstaltung in Dresden: Unverbrüchliche Freundschaft mit der Sowjetunion. In: Sächsische Zeitung, 6.11.1964; „Die Lebenden und die Toten“. In: Ostsee-Zeitung, 8.11.1964; „Die Lebenden und die Toten“. Der bedeutende sowjetische Film nach dem Roman Konstantin Simonows kam zu uns. In: Der Demokrat, 11.11.1964; Gestaltung erlebter Schicksale. Gespräch mit Konstantin Simonow nach der DDR-Premiere von „Die Lebenden und die Toten“. In: Märkische Union, 12.11.1964; Hafranke, U.: Die heilige Schrift vom Menschen – „Die Lebenden und die Toten“. In: Volksstimme (Magdeburg), 17.11.1964; „Die Lebenden und die Toten“. In: Freie Erde, 21.11.1964; Wahrheit und Leidenschaft. Ein Filmwerk, „Die Lebenden und die Toten“, erfüllt von großem Menschentum; Wahre Helden. Aus einer Diskussion über den sowjetischen Film „Die Lebenden und die Toten“. In: Märkische Volksstimme, 25.11.1964.

schen Werkes bildet ein Bericht der Politabteilung der 11. MSD, in dem die Reaktion der Soldaten auf den Film wie folgt beschrieben wird:⁵⁵²

„Zur Unterstützung der Schulung wurde der Film ‚Die Lebenden und die Toten‘ gezeigt. Der Film hinterließ einen sehr starken Eindruck, was in den anschließenden Auswertungen deutlich von allen Genossen zum Ausdruck gebracht wurde. Dennoch gab es vor allem bei den jüngeren Soldaten und Unteroffizieren teilweise Zweifel an der Realität einiger Handlungen des Films. Die geführten Diskussionen ließen eindeutig erkennen, daß ein Großteil unserer Genossen, darunter auch einige junge Offiziere, keinerlei Vorstellungen von den Härten eines Krieges oder von den Anforderungen, die er an jeden Kämpfer stellt, haben. Hier zeigt sich aber auch, daß sich alle älteren Genossen mehr als bisher in die Gespräche mit den jungen Soldaten und Unteroffizieren einschalten müssen, um ihnen ihre Erfahrungen zu vermitteln und die Vorstellungen der jungen Genossen positiv zu beeinflussen.“

Insgesamt scheint dieser „Tauwetterfilm“ mit seiner stellenweise noch sehr konstruierten Handlung, aber weitaus weniger pathetischen Diktion, auf wohlwollenderes Interesse gestoßen zu sein als die Produktionen der Stalin-Ära, auch wenn unter westlichen Experten zu Zeiten des Kalten Krieges die Wirkung der DDR-Feindbilderziehung stets strittig war.⁵⁵³

552 Informationsbericht der Politabt. der 11. MSD vom 14.12.1964. In: BA-MA, VA-P-03/1234, Bl. 128–132, hier: Bl. 130/131.

553 So schrieb etwa der britische Fachautor Dennis Chaplin, Verfasser eines Buches über politische Ausbildung und Kontrolle in der NVA, im Frühjahr 1975: „In zunehmendem Maße haben Verhöre von Flüchtlingen ergeben, daß das kommunistische System von ‚politischer Indoktrination‘ auf Europäer, die nicht in dem objektiven Zwang stehen, so etwas wie eine nationale Befreiungsbewegung zu unterstützen, einen begrenzten Effekt hat. (...) Mit ihrer kaum inspirierenden, uncharismatischen Führung, ihren Grenzbeschränkungen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten gelingt es Ostdeutschland bzw. der DDR nicht, die Bedingungen für eine innere Akzeptierung in Richtung einer stimulierenden politischen Indoktrination anzubieten, die ein überschäumendes, enthusiastisches Gruppengefühl erzeugen würde.“ Zit. nach: Chaplin, D.: East German Army: A new look at indoctrination. In: Military Review, April 1974, S.29. Zit. nach: Studiengruppe Militärpolitik: Die Nationale Volksarmee. Ein Anti-Weißbuch zum Militär in der DDR. Reinbek bei Hamburg 1976, S. 8.

6. Resümee

Das infolge des XX. Parteitags der KPdSU in der Sowjetunion angebrochene „Tauwetter“ leitete eine Wende im sowjetischen Spielfilmschaffen ein, was nicht zuletzt in der Behandlung der Thematik des „Großen Vaterländischen Krieges“ zum Ausdruck kam. Stereotype Heldenfiguren, schematische Handlungsabläufe sowie die alles überragende Gestalt Stalins wichen einer psychologisierenden Darstellung von Individuen in der Extremsituation „Krieg“. Die in den Filmen der Stalin-Ära stets steril und im Kollektiv agierenden, sakrosankten Heroen wurden abgelöst durch den „Durchschnittsmenschen“, den einfachen „homo soveticus“, der sein eigenes, hartes Schicksal trägt und dadurch wahre menschliche Größe erreicht. Die strikte, lebendig-nuancenreiche Konzentration auf das Schicksal eines einzelnen Menschen ist für einen einschneidenden Lebensabschnitt angelegt, der wiederum das ganze Land betraf: Krieg, Not, Besatzungszeit, Opfer, Größe und Elend des Sieges und die schwierige Zeit danach. Die Geschichte ermöglichte so Pamphlet und Appell, Mitgefühl und Verallgemeinerung, wie sie für das damalige sowjetische Kino überfällig waren und für klimatisch-politische Veränderungen so sehr gewünscht wurden.⁵⁵⁴

Die Einrichtungen der sowjetischen Besatzungsmacht in der SBZ verknüpften in ihrer Filmpolitik Pragmatismus mit politisch-erzieherischen Intentionen. Finanzielle Interessen, Reparationsbedürfnisse, erzieherische Ambitionen und taktisches Verhalten gegenüber den Sehgewohnheiten der Zuschauer konnten in den Jahren nach Kriegsende indes nicht immer in Einklang gebracht werden. Interessenskonflikte zwischen den Zivilbehörden der Volksbildung, dem sowjetischen Verleihmonopolisten und der neugegründeten DEFA prägten – trotz grundsätzlich einheitlicher politischer Zielsetzung – die ersten Jahre mit.

Der Konflikt zwischen der Besatzungsmacht und den Stellen der deutschen

554 Vgl. auch Karl, L.: Von Helden und Menschen. Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm (1941–1965). In: Osteuropa, 1/2002, S. 67–82.

Volksbildung beweist, daß im Einzelfall Besatzungsinteresse und kulturpolitische Programmatik der deutschen Kommunisten in Widerstreit geraten konnten. Im Hinblick auf die von der Besatzungsmacht erstrebten propagandistischen Beeinflussung der ostdeutschen Bevölkerung erzielten sowjetische Filme im Vergleich etwa zu den US-amerikanischen in den Westzonen einen weitaus geringeren Effekt. Die spärlichen Quellen berichten von erheblichen Widerständen in der Bevölkerung. Sowohl weitverbreitete Vorurteile gegen alles „Russische“ als auch der „cultural gap“ bildeten in diesem Zusammenhang entscheidende Hindernisse.

Die filmische Verarbeitung des Krieges erfuhr in der DDR eine Um- und Re-Interpretation durch die institutionalisierten Stellen der SED-Kulturbürokratie. Die eindeutig lesbare Intention der unmittelbar nach Kriegsende entstandenen sowjetischen Produktionen fand in Presse und Publizistik der sich stalinisierenden DDR ihren paraphrasierenden Niederschlag und beim Zuschauer kaum Beachtung. Die bis Mitte der fünfziger Jahre fortdauernde Krise des sowjetischen Filmschaffens sowie die sehr weit verbreitete Unpopulärität aktueller sowjetischer Spielfilme resultierte so in der Tatsache, daß Filme zur Thematik des „Großen Vaterländischen Krieges“ in den frühen fünfziger Jahren nur sehr vereinzelt aufgeführt bzw. größtenteils ganz aus dem Verleih genommen wurden.

Die vorhandenen Quellen geben Anlaß zu der Vermutung, daß dagegen die sogenannten „Tauwetterfilme“ in verschiedenen gesellschaftlichen Segmenten der DDR aufgrund verschiedener individueller Motivationen auf wohlwollenderes Interesse stießen als die Produktionen der Stalin-Ära.⁵⁵⁵

Auch in den Berichten der Politabteilungen der Nationalen Volksarmee finden sich vereinzelt Hinweise darauf, daß der sowjetische „Tauwetter“-Kriegsfilm in den Mannschaften eine differenziertere Beurteilung erfuhr als noch wenige Jahre zuvor „Der Fall von Berlin“.

555 Vgl. dazu auch: Briefpost. In: Der Fernsehzuschauer, März 1965 (Nr. 6), S. 35; Oktober 1965 (Nr. 9), S. 26. Bei „Der Fernsehzuschauer“ handelte es sich um ein internes Periodikum des Deutschen Fernsehfunks, in dem zum Zwecke der Programmplanung repräsentative Briefe aus der Zuschauerpost zusammengestellt wurden.

Der Erfolg von „Die Kraniche ziehen“ markierte so gewissermaßen eine Wende in der Filmpolitik der DDR gegenüber den Filmimporten aus der Sowjetunion.⁵⁵⁶

„Als die Partei die Hindernisse beseitigte, die die Entwicklung des künstlerischen Films behinderten, da standen sowjetische Filme wieder im Mittelpunkt der großen internationalen Festivals. ‚Ein Kommunist‘, ‚Der letzte Schuß‘, ‚Die Kraniche ziehen‘, ‚Das Haus, in dem ich wohne‘, ‚Ein Menschenschicksal‘, ‚Der stille Don‘, ‚Serjoshka‘, ‚Klarer Himmel‘, ‚Neun Tage eines Jahres‘, um nur einige Titel zu nennen, sie alle sind das beste Zeugnis für die revolutionäre, stetig wachsende Kraft der sowjetischen Filmkunst.“

Die beim Publikum mitunter auch ohne offizielle Förderungsmaßnahmen sehr geschätzten „Tauwetterfilme“ gaben den offiziellen Stellen eine willkommene Möglichkeit, in großem Stil die „Deutsch-Sowjetische Freundschaft“ zu propagieren, tagespolitische Geschehnisse zu thematisieren sowie der Bevölkerung entsprechende propagandistische Inhalte zu vermitteln. Eine gegen die Westintegration der Bundesrepublik Deutschland gerichtete nationale Rhetorik begleiteten diese ebenso wie der Appell an die im „sozialistischen Lager“ gepflegte „humanistische Kulturtradition“ sowie Verweise auf das wegweisende Handeln der SED als „Partei des Friedens“.

Parallel dazu vermittelten die Filme ein offiziell genehmes Bild von den Geschehnissen im Zweiten Weltkrieg, wobei im Rahmen der Filmagitation das Phänomen des Krieges selbst im Interpretationsrahmen marxistisch-leninistischer Terminologie stand. Zudem kam Spielfilmen, die auf eindrückliche Weise das Leben einfacher Menschen und individuelles Leid in den Vordergrund stellten, eine Art „Brückenfunktion“ zur Aussöhnung ehemaliger Kriegsgegner zu. Jeder sollte die Möglichkeit haben, sich mit den Helden der sowjetischen Leinwand zu identifizieren und deren Schicksal auf emotionaler Ebene nachzuvollziehen.

556 Knietsch, H.: Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film „Iwans Kindheit“ in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt. In: Neues Deutschland, 8.3.1963.

In der DDR bewegte sich die offizielle Rezeption der sowjetischen „Taufkriegsfilme“ somit im Kontext entlastender und politisch funktionalisierender Strategien. Die in einigen Fällen sehr intensiv betriebene Propagierung sowjetischer Produktionen zur Kriegsthematik hatte jedoch noch einen anderen Grund: Trotz der in der DDR zu verortenden literarischen Emsigkeit in der Verarbeitung von Kriegsthemen verhielt sich die DEFA diesbezüglich recht zurückhaltend, obwohl sie in ihrer Produktionsplanung im allgemeinen oft auf literarische Vorlagen oder Theaterstücke zurückgriff. Das Angebot des DDR-hauseigenen Filmwesens an Geschichten über den Krieg blieb bis zu Beginn der sechziger Jahre recht spärlich. Das zentralistische Filmwesen der DDR laborierte seit Beginn der fünfziger Jahre an unflexiblen Strukturen und Entscheidungsverläufen, was 1952/53 in einer tiefen Produktionskrise mündete. Unter dem Eindruck der nach Abschluß der Pariser Verträge 1955 wieder stärker konfrontativen Deutschlandpolitik der SED bemühten sich die Leitung des Spielfilmstudios der DEFA und die Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur zwar darum, entsprechende Stoffe zu entwickeln, doch fiel die Bilanz recht mager aus.⁵⁵⁷

So füllten die sowjetischen Produktionen zur Kriegsthematik eine „Lücke“ der DDR-Filmindustrie und vermittelten dem ostdeutschen Zuschauer offiziell-legitimierte Bilder der Ereignisse im Zweiten Weltkrieg. Der sowjetische Kriegsfilm gab der SED-Kulturbürokratie darüber hinaus im Rahmen der Filmagitation die Möglichkeit, die „Deutsch-Sowjetische Freundschaft“ zu propagieren, tagespolitische Themen zu thematisieren sowie der Bevölkerung dahingehende propagandistische Inhalte zu vermitteln.

Obwohl das in der Sowjetunion angebrochene „Taufwetter“ von seiten der SED-Führung weitestgehend mißtrauisch beobachtet wurde, verfehlte es auch in der DDR seinen Einfluß auf das künstlerische Schaffen insbesondere der jüngeren DEFA-Regisseure nicht. Nachdem der Progress-Film-Vertrieb unter dem Einfluß der vorübergehenden Liberalisierung im Jahre 1956 die „kulturpolitische Arbeit“ vernachlässigt und die Planerfüllung mit unpolitischen Filmen westlicher Provenienz

557 Vgl. Heimann, T.: Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film. In: Sabrow, M. (Hg.): Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 37–86.

nienz erreicht hatte, zog er – mit der Verschärfung des offiziellen Kurses infolge der „ersten Kulturkonferenz“ im Oktober 1957 – heftige Kritik auf sich. Im Januar 1958 beschäftigte sich das Kollegium des Ministeriums für Kultur mit der Arbeitsweise des ihm unterstellten Filmvertriebs. Der damalige Minister für Kultur, Alexander Abusch, kritisierte, daß „ungenügend für die kulturpolitisch wertvollen Filme gekämpft“ wurde, und empfahl, „das Unverbindliche“ auf den ihm gebührenden Platz zu stellen und mit der Zeit durch „Verbindliches“ zu ersetzen.⁵⁵⁸ Filmkünstler wie Gerhard Klein, Heiner Carow, Konrad Wolf und Frank Beyer wandten sich daraufhin der antifaschistischen Thematik zu, von der sie sich größere schöpferische Freiheiten versprachen. Zudem richtete sich der Aufbruch der jungen Regisseure gegen die strukturelle und optische Nivellierung, die der DEFA von Parteiseite verordnet worden war. In diesem Zusammenhang können die explosiv wirkenden neuen sowjetischen Filme als wichtiger Impulsgeber für das Filmschaffen in der DDR angesehen werden. Eine dynamische Bildgestaltung zeichnete den im Spanischen Bürgerkrieg spielenden Film „Fünf Patronenhülsen“ (1960) aus, mit dem Frank Beyer hinsichtlich einer neuen Filmästhetik Aufsehen erregte. Die abenteuerliche Geschichte von einer Nachhut der Interbrigadisten, die sich gegen Feind und Hitze durchschlägt, galt als eine spannende Darstellung menschlicher Bewährung – allerdings ohne es dabei zu belassen. Nicht das menschliche Durchhaltevermögen hält die Truppe am Leben, sondern ein dogmatischer Glaubensartikel, der als Kommandeursbefehl über den Soldaten schwebt und der Partei den gebührenden Tribut zollt.⁵⁵⁹

Vergleichsweise unabhängig von den dogmatischen Vorgaben der SED-Kulturbürokraten konnte sich Konrad Wolf verhalten. Als Sohn deutscher Kommunisten war er 1945 als Offizier der Roten Armee aus der sowjetischen Emigration zurückgekehrt. Dieser Status erlaubte Wolf die Umsetzung seines gewagten Projekts „Sterne“ (1959):⁵⁶⁰ Griechische Juden haben 1943 auf ihrer Deportation

558 Vgl. Direktion des VEB Progress-Film-Vertriebs: Die kulturpolitische Perspektive unseres Filmvertriebs. In: Deutsche Filmkunst, 3/1958, S. 66.

559 Vgl. „Fünf Patronenhülsen“. In: Habel, F.-B.: Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme: Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993. Berlin 2001, S. 188/189.

560 Vgl. „Sterne“. In: Ebda., S. 584/585.

ins Todeslager Auschwitz einen dreitägigen Aufenthalt in einer kleinen bulgarischen Stadt. Hier begegnet der Wehrmachtsunteroffizier Walter der Jüdin Ruth. Diese bittet ihn, einer gebärenden Mitgefangenen zu helfen. Er hilft so gut er kann, verliebt sich in Ruth und sie sich in ihn. Diese Liebe ist der Auslöser für die Wandlung des ehemaligen Kunststudenten, der als Soldat nur „seine Pflicht erfüllen“ wollte. Er gerät in Konflikt mit seinem Vorgesetzten Kurt, einem überheblichen und brutalen Landser. Der Rettungsversuch für seine Geliebte kommt zwar zu spät, aber er ist ein anderer geworden. Dieses Drama mit seinen kontrastierenden Montagen und ungewöhnlichen Bildperspektiven deuten das Innenleben der Protagonisten aus, symbolisieren deren Zuneigung und Getrenntsein. Die gestalterischen Parallelen zu „Die Kraniche ziehen“ sind unverkennbar.

Auch in den Streitkräften der DDR sollte die „Arbeit mit dem Film“ mehr als nur einen Beitrag zur „sinnvollen“ Gestaltung der Freizeit darstellen. Insbesondere der Spielfilm volksdemokratischer Provenienz war als integraler Bestandteil der politisch-ideologischen Erziehung und Indoktrinierung des Personalbestandes begriffen worden. Sowjetische Spielfilmproduktionen, die der Thematik des „Großen Vaterländischen Krieges“ gewidmet waren, konnten so auf unterschiedliche Art und Weise ihren uniformierten Zuschauer erreichen: als Teil des politischen Unterrichts im Zusammenhang mit Vorträgen und Diskussionen, oder als mehr oder weniger freiwillig frequentiertes Freizeitvergnügen. Insbesondere in abgelegenen Standorten beschränkte sich die „Arbeit mit dem Film“ noch zu Beginn der sechziger Jahre auf mehrmalige Kinoveranstaltungen pro Woche, ohne intensive Besprechung oder Auswertung des Gesehenen. In der KVP scheinen Kinovorführungen in den meisten Truppenteilen die annähernd einzige Form regelmäßig organisierter Freizeitaktivitäten gewesen zu sein.⁵⁶¹ Die zuständigen Politorgane bemühten sich zwar, die „kulturelle Aufklärungsarbeit“ in den Einheiten voranzutreiben und neben der Arbeit mit belletristischer Literatur zum Zweiten Weltkrieg auch die entsprechenden Spielfilme in der Truppe zu propagieren, doch wurden diese Bemühungen für den hier untersuchten Zeitraum allem

561 Zum komplizierten Aufbauprozeß der NVA und den daran hängenden Begleiterscheinungen vgl. Wenzke, Die Nationale Volksarmee, S. 440/441.

Anschein nach nur in sehr bescheidenem Maße umgesetzt. Selbst grundsätzliche Fragen wie die Gestaltung des Spielplans wurden in vielen Einheiten noch bis Mitte der sechziger Jahre dem Selbstlauf überlassen, mangelnde technische Voraussetzungen und Desinteresse der Verantwortlichen führten häufig zur Verödung des Kulturbetriebs in den Kasernen. Eine Ausnahme bildeten besondere Ereignisse wie Jahrestage, Staatsfeierlichkeiten oder auch Manöver, an denen systematisch mit dem Medium Film gearbeitet wurde.

7. Anhang

7.1. Tabelle aller von 1945 bis 1961 in der SBZ/DDR aufgeführten Spielfilme¹

| Herstellungsland | Jahr der Erst- bzw. Uraufführung ² | | | | | | | | | | | | | | | | insgesamt | |
|-----------------------|---|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-----------------|-------|
| | 1945 | 1946 | 1947 | 1948 | 1949 | 1950 | 1951 | 1952 | 1953 | 1954 | 1955 | 1956 | 1957 | 1958 | 1959 | 1960 | | 1961 |
| Ägypten | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | 1 | 2 |
| Albanien | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 1 | - | 2 |
| Argentinien | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | 1 | 2 |
| Brasilien | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 1 |
| Bulgarien | - | - | - | - | - | - | - | 2 | 2 | - | 2 | 1 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 19 |
| China | - | - | - | - | - | - | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | - | 4 | 3 | 4 | 1 | 21 |
| Dänemark | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 1 | 2 | 6 |
| SBZ/DDR | - | 3 | 4 | 7 | 12 | 10 | 8 | 6 | 7 | 11 | 13 | 17 | 19 | 14 | 21 | 19 | 20 ³ | 191 |
| BRD | - | - | - | 6 | 9 | 9 | 2 | 3 | 1 | 14 | 10 | 9 | 10 | 1 | 3 | 5 | 7 | 89 |
| Deutschland: Reprisen | - | 3 | 1 | 6 | 2 | 9 | 1 | 5 | 10 | 12 | 3 | 3 | 3 | 1 | - | 1 | 8 | 68 |
| England | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 2 | 3 | - | 4 | 1 | 6 | 5 | 7 | 30 |
| Finnland | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | - | - | 1 | 3 |
| Frankreich | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 6 | 7 | 9 | 10 | 16 | 5 | 3 | 7 | 4 | 68 |
| Griechenland | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | 1 |
| Holland | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 1 |
| Indien | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 3 | 1 | - | 2 | - | - | - | 6 |
| Italien | - | - | - | - | - | - | 1 | 3 | 3 | 5 | 10 | 10 | 11 | 7 | 9 | 4 | 10 | 73 |
| Japan | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | 1 | - | - | 2 |
| Jugoslawien | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 3 | 4 | 7 | - | 2 | 1 | 17 |
| Korea | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | - | 1 | - | - | 2 | 2 | 1 | 8 |
| Mexiko | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 2 | - | 1 | 1 | - | - | - | 4 |
| Mongolei | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | - | 2 |
| Norwegen | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 1 | - | 1 | 4 |
| Österreich | - | - | - | - | 2 | 1 | 3 | 3 | 4 | 5 | 2 | 2 | 4 | - | - | 1 | 2 | 29 |
| Polen | - | - | - | - | - | - | 4 | 4 | 1 | 2 | 5 | 4 | 1 | 3 | 2 | 1 | 2 | 29 |
| Rumänien | - | - | - | - | - | - | 2 | - | 1 | - | 1 | 1 | 1 | 4 | 3 | 2 | 5 | 20 |
| Schweden | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | - | 1 | - | - | 1 | 1 | - | - | 5 |
| Schweiz | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 2 |
| Sowjetunion | 19 | 26 | 28 | 20 | 24 | 23 | 14 | 10 | 10 | 9 | 11 | 25 | 19 | 31 | 38 | 35 | 23 | 365 |
| Spanien | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | - | 6 |
| Tschechoslowakei | - | - | - | - | - | 1 | 12 | 13 | 13 | 7 | 11 | 6 | 6 | 15 | 13 | 10 | 17 | 124 |
| Ungarn | - | - | - | - | - | - | 6 | 5 | 2 | 3 | 4 | 7 | 1 | 6 | 5 | 8 | 7 | 54 |
| USA | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 2 | - | - | 2 | 1 | 6 |
| Gesamt | 19 | 32 | 33 | 39 | 49 | 53 | 55 | 60 | 64 | 82 | 93 | 105 | 110 | 110 | 116 | 116 | 124 | 1 260 |
| Davon: Ost | 19 | 29 | 32 | 27 | 36 | 34 | 47 | 42 | 38 | 36 | 48 | 67 | 54 | 87 | 90 | 87 | 79 | 852 |
| West | | 3 | 1 | 12 | 13 | 19 | 8 | 18 | 26 | 46 | 45 | 38 | 56 | 23 | 26 | 29 | 45 | 408 |

¹ Ohne Kinderfilme.

² Die Angaben über die Jahre 1945–1952 sind nicht immer vollständig. In den ersten Nachkriegsjahren liefen mehr deutsche Reprisen, so u.a. auch 1945, aber auch englische, französische und amerikanische Filme, die von verschiedenen alliierten Verleihern verliehen wurden. Genaue Unterlagen darüber fehlen jedoch.

³ Ohne die in den Lichtspieltheatern gezeigten Fernsehfilme.

(Aus: Kersten, Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, Bd. 1, S. 360/361)

7.2. Filmtheater und Sitzplätze 1951 – 1960

| Jahr | insgesamt | Filmtheater nach der Zahl der Plätze | | | | Zahl der Plätze insgesamt |
|------|-----------|---|-------------------|---------------------|----------------------|------------------------------|
| | | bis 400 | 401 bis 600 | 601 bis 1 000 | 1 001 und mehr | |
| 1951 | 1 494 | | | | | 545 161 |
| 1952 | 1 414 | | | | | 549 850 |
| 1953 | 1 486 | | | | | 576 239 |
| 1954 | 1 447 | | | | | 561 699 |
| 1955 | 1 423 | | | | | 562 972 |
| 1956 | 1 409 | | | | | 542 242 |
| 1957 | 1 391 | | | | | 545 297 |
| 1958 | 1 404 | 942 | 313 | 132 | 17 | 544 300 |
| 1959 | 1 389 | 925 | 313 | 133 | 18 | 539 111 |
| 1960 | 1 369 | 913 | 307 | 131 | 18 | 529 570 |

Nach Bezirken (1960)

| Bezirk | Filmtheater insgesamt | nach der Zahl der Plätze | | | | Zahl der Plätze insgesamt |
|-----------------|--------------------------|--------------------------|-------------------|--------------------|---------------------|------------------------------|
| | | bis 400 | 401 bis 600 | 601 bis 1000 | 1001 und mehr | |
| Rostock | 52 | 35 | 14 | 3 | | 18 674 |
| Schwerin | 35 | 24 | 7 | 3 | 1 | 13 781 |
| Neubrandenburg | 38 | 25 | 10 | 3 | | 13 566 |
| Potsdam | 90 | 62 | 23 | 4 | 1 | 31 081 |
| Frankfurt/Oder | 43 | 29 | 11 | 3 | | 15 700 |
| Cottbus | 68 | 50 | 12 | 6 | | 25 083 |
| Magdeburg | 134 | 90 | 30 | 12 | 2 | 51 578 |
| Halle | 187 | 122 | 46 | 17 | 2 | 74 626 |
| Erfurt | 79 | 52 | 14 | 11 | 2 | 33 216 |
| Gera | 62 | 43 | 12 | 4 | 3 | 23 581 |
| Suhl | 83 | 66 | 15 | 2 | | 26 953 |
| Dresden | 133 | 88 | 25 | 18 | 2 | 53 316 |
| Leipzig | 119 | 77 | 23 | 18 | 1 | 49 321 |
| Karl-Marx-Stadt | 175 | 111 | 45 | 17 | 2 | 69 323 |
| Ost-Berlin | 71 | 39 | 20 | 10 | 2 | 29 789 |

(Aus: Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1960/61.
Berlin (Ost) 1962.)

7.3. Ur- und Erstaufführungsergebnisse

7.3.1. „Ein Menschenschicksal“

Filmtitel: Ein Menschenschicksal
 Kopien: 70 Filmklasse: A Prädikat: P 14 Prod. Land: SU
 Spielzeit: 6.–12.11.59

| Bezirk | Theater | Tage | Vorst. | Besucher | Bes. je Vorst. | Kap. [%] | Anteil d. Einw. [%] |
|-----------------|---------|------|--------|----------|-------------------|-------------|---------------------------|
| Rostock | 4 | 28 | 114 | 51 053 | 448 | 68,9 | 6,2 |
| Schwerin | 6 | 28 | 89 | 43 666 | 491 | 77,7 | 6,9 |
| Neubrandenburg | L | 7 | 12 | 833 | 69 | | 4,6 |
| | 4 | 24 | 59 | 29 756 | 504 | 78,2 | |
| Potsdam | 12 | 36 | 92 | 26 099 | 284 | 48,3 | 2,2 |
| Frankfurt | 8 | 29 | 63 | 18 447 | 293 | 46,9 | 2,8 |
| Cottbus | 2 | 11 | 37 | 20 518 | 555 | 74,3 | 2,6 |
| Magdeburg | L | 1 | 1 | 150 | 150 | | 3,5 |
| | 8 | 39 | 108 | 48 577 | 450 | 57,3 | |
| Halle | 8 | 56 | 218 | 101 267 | 465 | 59,5 | 5,1 |
| Erfurt | 3 | 21 | 79 | 41 719 | 528 | 56,9 | 3,3 |
| Gera | L | 7 | 8 | 1 288 | 161 | | 7,9 |
| | 4 | 28 | 113 | 56 363 | 499 | 61,5 | |
| Suhl | 9 | 24 | 60 | 20 725 | 345 | 65,9 | 3,8 |
| Dresden | 5 | 32 | 103 | 56 558 | 549 | 62,2 | 3,0 |
| Leipzig | 1 | 7 | 38 | 44 102 | 1 161 | 67,9 | 2,9 |
| Karl-Marx-Stadt | 7 | 49 | 139 | 89 289 | 642 | 65,7 | 4,2 |
| Berlin | 1 | 11 | 33 | 27 644 | 838 | 70,5 | 2,5 |
| Insgesamt: | L | 15 | 21 | 2 271 | 108 | | |
| | 82 | 423 | 1 345 | 675 783 | 502 | 63,1 | 3,9 |

Kap. = Kapazitätsauslastung

L = Landfilm

Vorst. = Vorstellungen

(Aus: BArch, DR 1–4168a, unpag.)

7.3.2. „Ballade vom Soldaten“

VEB Progress-Filmvertrieb
Planung und Statistik

Filmtitel: Ballade vom Soldaten Prod: SU
 Filmklasse: A Prädikat: P 14
 Kopien: 70 Spielzeit: 10.–16.6.60

| Bezirk | Theater | Tage | Vorst. | Besucher | Bes. je Vorst. | Kap. [%] | |
|-----------------|----------|-------|--------|----------|-------------------|-------------|--------|
| Rostock | | 5 | 28 | 85 | 20 326 | 239 | 38,5 |
| Schwerin | | 3 | 15 | 44 | 9 444 | 215 | 26,3 |
| Neubrandenburg | L | 5 | 6 | 331 | | 55 | |
| | | 4 | 14 | 30 | 7 362 | 245 | 39,9 |
| Potsdam | | 6 | 21 | 49 | 5 788 | 118 | 23,5 |
| Frankfurt | L | 1 | 1 | 118 | | 118 | |
| | | 4 | 12 | 23 | 3 803 | 165 | 36,3 |
| Cottbus | L | 2 | 3 | 415 | | 138 | |
| | | 5 | 16 | 35 | 8 107 | 232 | 33,5 |
| Magdeburg | | 3 | 21 | 59 | 17 503 | 297 | 37,0 |
| Halle | | 5 | 35 | 127 | 36 939 | 291 | 39,1 |
| Erfurt | | 2 | 14 | 51 | 26 527 | 520 | 49,5 |
| Gera | | 2 | 10 | 34 | 7 045 | 207 | 22,6 |
| Suhl | | 4 | 13 | 26 | 3 828 | 147 | 27,5 |
| Dresden | | 3 | 20 | 63 | 14 673 | 233 | 24,5 |
| Leipzig | | 2 | 14 | 53 | 28 084 | 530 | 38,2 |
| Karl-Marx-Stadt | M. n. e. | M.n.e | M.n.e. | M.n.e. | M.n.e. | M.n.e. | M.n.e. |
| Berlin | | 1 | 18 | 18 | 12 096 | 672 | 56,5 |
| Insgesamt: | L | 8 | 10 | 10 | 864 | 86 | |
| | | 49 | 239 | 897 | 201 525 | 289 | 35,9 |

Kap. = Kapazitätsauslastung

L = Landfilm

Vorst. = Vorstellungen

Schwache Anlaufergebnisse meldeten folgende Bezirke:

Potsdam UT Zeuthen (443 Pl.) 6 Vor. 88 Bes. je Vor. = 19,8 %
 Suhl Volksli. Schmalkal. (633 Pl.) 8 Vor. 136 Bes. je Vor. = 21,5 %
 Dresden Palast Zittau (942 Pl.) 21 Vor. 186 Bes. je Vor. = 19,7 %

Ein gutes Ergebnis brachte Berlin

Babylon (1 189 Pl.) 18 Vor. 672 Bes. je Vor. = 56,5%

(Aus: BArch, DR 1–4168a, unpag.)

7.3.3. „Der Vater des Soldaten“

VEB Progress-Filmvertrieb
Statistik

Kopien: 26 Produktion: UdSSR Prädikat: P 6
 Spielzeit: 5.–11.11.65 Kategorie I
 12.–18.11.65 Masse

| Bezirk | Theater | Ges.Plätze | Vorst. | Besucher | Bes. je Vorst. | Kap. [%] | Filmmiete |
|----------------------------------|---------|------------|--------|----------|-------------------|-------------|-----------|
| Rostock | 5 | 20 098 | 33 | 6 619 | 201 | 32,9 | 2 159,89 |
| Schwerin | 2 | 1 616 | 4 | 1 403 | 351 | 86,8 | 534,44 |
| Neubrandenburg | | Landfilm | 1 | 48 | 48 | | 9,30 |
| | 2 | 4 533 | 9 | 1 942 | 216 | 42,8 | 746,08 |
| Potsdam | 1 | 6 000 | 12 | 1 291 | 108 | 21,5 | 536,89 |
| Frankfurt/Oder | 1 | 7 630 | 14 | 3 190 | 228 | 41,8 | 1 412,44 |
| Cottbus | 1 | 4 100 | 10 | 1 408 | 141 | 34,3 | 700,76 |
| Magdeburg | 1 | 13 671 | 21 | 2 030 | 97 | 14,8 | 689,64 |
| Halle | 1 | 22 800 | 30 | 5 740 | 191 | 25,2 | 2 685,00 |
| Erfurt | 5 | 18 459 | 22 | 4 151 | 189 | 22,5 | 1 404,76 |
| Gera | 3 | 19 486 | 28 | 4 304 | 154 | 22,1 | 1 515,28 |
| Suhl | 2 | 5 994 | 12 | 570 | 48 | 9,5 | 236,08 |
| Dresden (Einsatz ab 12.11.65) | | | | | | | |
| Leipzig | 3 | 25 962 | 38 | 7 349 | 193 | 28,3 | 3 585,22 |
| Karl-Marx-Stadt | 4 | 36 491 | 41 | 7 385 | 180 | 20,2 | 2 571,36 |
| Berlin | 1 | 6 986 | 7 | 2 345 | 335 | 33,6 | 1 551,86 |
| Gesamt: | | Landfilm | 1 | 48 | 48 | – | 9,30 |
| | 32 | 193 826 | 281 | 49 727 | 177 | 25,7 | 20 329,68 |

Kap. = Kapazitätsauslastung

L = Landfilm

Vorst. = Vorstellungen

(Aus: BArch-Film, DR 1- HV Film – Protokoll Nr. 46/65)

7.4. Progress-Filmverleih: Zulassungskarten

7.4.1. „Die Kraniche ziehen“

Normal – schwarz/weiß – P 14
Schl.-Nr. 0 344 1

| | |
|-------------------------|---------------|
| Länge: | 2.604 m |
| Spieldauer: | 95 min |
| Einsatztermin: | 6. Juni 1958 |
| Zulassungsablauf: | 30. Juni 1988 |
| Zulassungsverlängerung: | 30. Juni 1993 |

Großer Preis der Internationalen Filmfestspiele Cannes 1953

Inhalt

Weronika und der junge Techniker Boris lieben sich. Bei Kriegsausbruch geht Boris freiwillig an die Front. Vergeblich wartet Weronika auf ein Lebenszeichen von ihm. Während eines Bombenangriffs verliert das Mädchen ihre Eltern, verliert ihr Zuhause. Die Familie von Boris nimmt Weronika auf. Mark, Boris' Bruder, ein Musiker, bemüht sich um Weronika. Diese jedoch weicht ihm aus, sehnt sich nach Boris, fühlt sich einsam und verlassen. In einer furchtbaren Bombennacht gibt sich das Mädchen Mark hin, heiratet ihn wenig später. Die Schwester von Boris, eine junge Ärztin, läßt Weronika Verachtung und Haß spüren. Weronika findet keine Ruhe. Längst hat sie begriffen, daß sie Boris verraten hat. Sie liebt ihn noch immer. Die Ehe mit Mark hat ihr kein Glück gebracht. Als die Familie evakuiert wird, arbeitet Weronika in einem Lazarett. Ihr Schwiegervater ist hier Chefarzt. Er weiß, wie Weronika leidet, weiß, ihre Heirat resultierte aus tiefstem seelischen Schmerzen. Eines Tages packt Weronika die Koffer. Sie kann das Leben an der Seite des egoistischen, feigen Mark nicht mehr ertragen. Doch der Schwiegervater hält sie zurück und schickt Mark fort. Zufällig erfährt Weronika von einem Soldaten, daß Boris gefallen ist. Aber sie hofft weiter. Bis zum Ende des Krieges glaubt sie fest, daß Boris zurückkommen werde. Als sein Tod zur Gewißheit wird, schenkt sie ihre ganze Liebe einem kleinen Jungen namens Boris, der in den Kriegswirren seine Eltern verloren hat.

Besetzungsliste

Produktion: Studio Mosfilm, 1957
 Drehbuch: Wiktor Rosow
 Nach Motiven seines Schauspiels „Die ewig leben“
 Regie: Michail Kalatosow
 Kamera: Sergej Urussewski
 Musik: M. Wainberg

Darsteller: Tatjana Samoilowa (Weronika), Alexej Batalow (Boris), Wassili Merkurjew (Fjodor Iwanowitsch), A. Schworin (Mark), S. Charitonowa (Irina), K. Nikitin (Wolodja), W. Subkow (Stepan), A. Bogdanowa (Großmutter), B. Kokowkin (Tschernow), J. Kuprijanowa (Anna Michailowna) u.a.

Deutsche Fassung: DEFA-Studio für Synchronisation

Einsatzhinweise

Im Oktober 1957 hatte der Film „Die Kraniche ziehen“ in der UdSSR Premiere. Nach der Auszeichnung mit der „Goldenen Palme“ auf den 11. Internationalen Filmfestspielen in Cannes kam er im Juni 1958 in unsere Kinos. Der außergewöhnliche Erfolg in der Sowjetunion setzte sich bei uns und in vielen anderen Ländern der Erde fort. Seine Schöpfer waren schon bekannte Leute: Michail Kalatosow hatte bereits „Das Salz Swanetiens“, „Waleri Tschkalow“ und „Reise mit Hindernissen“ inszeniert, Sergej Urussewski war Kameramann bei „Erziehung der Gefühle“ und „Der letzte Schuß“. „Die Kraniche ziehen“ bedeutete für sie etwas völlig Neues: noch nie war das Thema „Mensch und Krieg“ mit einer so starken filmischen Ausdruckskraft behandelt worden. Das bahnbrechende Beispiel von „Die Kraniche ziehen“ zog Generationen von Zuschauern in seinen Bann. Auch heranwachsende Kameraleute und junge Regisseure können an dem Beispiel, das der Film gibt, nicht vorbei. Auch heute wirkt der Film noch frisch und hat von seiner Aussagekraft nichts verloren. Deshalb soll die Herausgabe dieser Karteikarte dazu dienen, ihn nicht aus dem Auge zu verlieren, sondern ihn kontinuierlich der Jugend vorzustellen. Dies kann zu allen FDJ-Veranstaltungen geschehen, wo es um die Frage Krieg und Frieden und um moralische Fragen geht.

In den Filmtheatern hat der Film besonders zu folgenden Anlässen seinen Platz: Jahrestage des faschistischen Überfalls auf die UdSSR (22. Juni 1941), Weltfriedenstag (1. September), Tag der Befreiung in der DDR (8. Mai 1945), Tag des Sieges in der UdSSR (9. Mai 1945), Internationaler Gedenktag für die Opfer des Faschismus (2. Sonntag im September).

Werbezeilen

- Liebe und Haß, Treue und Verrat in einem Filmkunstwerk aus der UdSSR
- Seit 25 Jahren in unseren Kinos – Noch heute ein erschütternder Film
- Ein Filmklassiker, der um die Welt ging – fast 5 Millionen Besucher allein in der DDR
- Der Leidensweg einer jungen Frau im zweiten Weltkrieg

Werbematerial

Plakat ½ P 1, mehrfarbig
Verleihsätze, 4 Motive, 24x30 cm
Diapositive, 8,5x8,5 cm

7.4.2. „Ballade vom Soldaten“

Normal – schwarz/weiß – P 14
Schl.-Nr.: 365 0

Länge: 2.403 m
Spieldauer: 87 min

Wiedereinsatz: 21. Februar 1975
Zulassungsverlängerung: 30. Juni 1980 / 30. Juni 1985 / 10. Juni 1990 /
30. Juni 1995
Einsatztermin: 10. Juni 1960

Inhalt

Der junge Soldat Aljoscha Skworzow hat im Einzelkampf zwei feindliche Panzer abgeschossen, und für diese Heldentat bekommt er sechs Tage Urlaub. Er kann nach Hause zur Mutter fahren. Es ist ein weiter Weg, den er vor sich hat, und auf seiner Fahrt ins Hinterland erlebt er vieles, was seine noch jugendhafte Seele tief bewegt. Er begegnet einem schwerverwundeten Soldaten, der sich scheut, als Krüppel seiner Frau unter die Augen zu treten; einer jungen Frau, die ihren an der Front kämpfenden Mann mit einem Liebhaber hintergeht; einen Wachsoldaten von einem Zugbegleitkommando, der so blutjung wie er ist und doch ganz anders, nämlich schäbig auf seinen Vorteil bedacht; einem strengen und gerechten Offizier. Er begegnet Menschen, die sich in diesen schweren Kriegstagen bewähren oder versagen, und er begegnet dem Mädchen Schura und durch sie dem Erlebnis einer ersten zärtlich-scheuen Liebe. Immer wieder trifft er auch Menschen, die ihm weiterhelfen auf seiner Fahrt ins heimatliche Dorf, aber trotzdem türmen sich soviel unerwartete Hindernisse vor ihm auf, daß er, endlich angekommen, nur noch Zeit hat, die Mutter einmal zu umarmen, dann muß er schon wieder zurück. Es war das letzte Wiedersehen; Aljoscha wird fallen, bevor er sein Leben eigentlich richtig begonnen hat, und in fremder Erde begraben werden.

Besetzungsliste

Produktion: Studio Mosfilm; 1960
Drehbuch: W. Jeshow, G. Tschuchrai
Regie: Grigori Tschuchrai
Kamera: W. Nikolajew, E. Saweljewa
Musik: M. Siw

Darsteller: Wladimir Iwaschow (Aljoscha), Shanna Prochorenko (Schura), Antonia Maximowa (Aljoschas Mutter), Nikolai Krjutschkow (General), Jewgeni Urbanski (Schwerbeschädigter) u.a.

Deutsche Bearbeitung: VEB DEFA Studio für Synchronisation

Einsatzhinweise

Der Film ist den Helden des Großen Vaterländischen Krieges gewidmet. Mit großem psychologischem Einfühlungsvermögen wird die moralische Stärke der Sowjetmenschen deutlich gemacht. Mit der „Ballade vom Soldaten“ setzte der Regisseur Grigori Tschuchrai einen Markstein in der Entwicklung der sowjetischen Kinematographie.

International fand dieser Film eine äußerst starke Beachtung. Zur Vorbereitung des 30. Jahrestages der Befreiung vom Faschismus kommt „Ballade vom Soldaten“ zum Wiedereinsatz. Er sollte besonders ein junges Publikum erreichen. Im Rahmen des Staatsbürgerkundeunterrichts und zu Jugendweihestunden ist der Film auszuwerten.

Werbezeilen

- Grigori Tschuchrais berühmter Kriegsfilm
- Ein großes humanistisches Filmkunstwerk wieder im Kino
- Der Mensch, die Jugend, die Liebe und der Krieg
- Das Schicksal einer jungen Generation
- Ein Meisterwerk sowjetischer Filmkunst

Werbematerial

Plakat, P 1, mehrfarbig

Wandzeitung, P 2, mehrfarbig

Im Sammelprogramm, A 4, 8 Seiten, zweifarbig

Verleihsätze, 12 Motive, Format: 24x30 cm und 13x18 cm

Diapositive, Format: 8,5x8,5 cm und 5,0x5,0 cm

Premiereinseratmater

Kleinmater

7.4.3. „Ein Menschenschicksal“

Normal – schwarz/weiß – P 14
Schl.-Nr.: 0 357 0

| | |
|-------------------------|------------------|
| Länge: | 2.757 m |
| Spieldauer: | 100 min |
| Wiedereinsatz: | 17. Januar 1975 |
| Zulassungsablauf: | – |
| Zulassungsverlängerung: | – |
| Einsatztermin: | 6. November 1959 |

Inhalt

Als der Krieg ausbricht, muß auch der Zimmermann Andrej Sokolow Abschied von seiner Familie nehmen, von seiner Frau, seinem Sohn und seinen zwei Töchtern; er geht als Soldat an die Front. Bei den schweren Abwehrkämpfen der ersten Kriegsmonate gerät er verwundet in Gefangenschaft, wo er Furchtbares erlebt, aber immer standhaft bleibt. Als einer der Mitgefangenen sich als Verräter erweist und einen jungen Politoffizier an die Faschisten ausliefern will, tötet er ihn. Aber wehrlos muß er mit ansehen, wie die Faschisten Gefangene ermorden. Vergeblich sucht er zu fliehen. Er wird in ein Konzentrationslager verschleppt und hat dort schon den eigenen Tod vor Augen. Später gelingt ihm eine erneute wagemutige Flucht, und er kann sogar dabei einen hohen faschistischen Offizier mit Geheimpapieren entführen. Aber die Menschen, an die zu denken ihm in der schweren Zeit der Gefangenschaft Lebensmut gab, leben nicht mehr: Seine Frau und die beiden Töchter fielen einem Bombenangriff zum Opfer. Wieder kämpft Sokolow, wie inzwischen auch sein Sohn, an der Front. Als junger Offizier fällt der Sohn am letzten Kriegstag. Sokolow ist allein, er hat den ganzen Leidenskelch des Krieges leeren müssen. Doch als er einem Waisenkind begegnet, einem kleinen Jungen, der immer noch darauf wartet, daß sein gefallener Vater, an den er sich kaum noch erinnern kann, doch noch zurückkehrt, faßt Sokolow einen großen Entschluß, der seinem Leben einen neuen Inhalt gibt. Er wird dem Jungen Vater sein.

Besetzungsliste

Produktion: Studio Mosfilm
 Drehbuch: J. Lukin, F. Schachmagonow
 Nach der gleichnamigen Erzählung von Michail Scholochow
 Regie: Sergej Bondartschuk
 Kamera: W. Monachow
 Musik: W. Basner

Darsteller: Sergej Bondartschuk (Sokolow), P. Boriskin (Wanjuschka), S. Kirijenko (Irina), P. Wolkow (Iwan Timofejewitsch), J. Awerin (Lagerkommandant Müller), K. Alexejew (Deutscher Major)

Deutsche Bearbeitung: VEB DEFA Studio für Synchronisation

Einsatzhinweise

Der nach Michail Scholochows gleichnamiger Erzählung entstandene und durch Sergej Bondartschuk 1959 inszenierte Film hat bis heute nichts an dramatischer Stärke und Lebenswahrheit eingebüßt. Er kommt aus Anlaß der Retrospektive einiger Filme zu Ehren des 30. Jahrestages der Befreiung vom Faschismus zum Wiedereinsatz in unsere Filmtheater. Besonders Jugendlichen ist „Ein Menschen-schicksal“ nahezubringen. Darum scheint eine Auswertung in Jugendweihestunden und mit Jugendkollektiven besonders geeignet.

Ebenso zu empfehlen ist er für die Landbespielung.

Werbezeilen

- Der Film nach Michail Scholochows berühmter Erzählung
- Ein Film von und mit Sergej Bondartschuk
- Die Lebensgeschichte eines Soldaten in einem sowjetischen Filmkunstwerk
- Ein weltbekannter sowjetischer Film wieder im Kino
- Standhaft in aller Qual und allem Leid

Werbematerial

Plakat, P 1, mehrfarbig

Wandzeitung, P 2, mehrfarbig

Im Sammelprogramm, A 4, 8 Seiten, zweifarbig

Verleihsätze, 12 Motive, Format: 24x30 cm und 13x18 cm

Diapositive, Format: 8,5x8,5 cm und 5,0x5,0 cm

Premiereinseratmater

Kleinmater

7.4.4. *Iwans Kindheit*

Normal – s/w – P 14
Schl.-Nr.: 03948

Länge: 2.592 m

Einsatztag: 26. April 1963
Zulassungsablauf: 30. April 1988

Inhalt

Dies ist die Geschichte von Iwan Bondarow, einem Kind, das zur Zeit des Geschehens und seines Sterbens 12 Jahre alt war. Sein Vater war gleich bei Kriegsbeginn gefallen, seine Mutter und seine kleine Schwester zählten wahrscheinlich auch zu den Kriegsoffern. Iwan hat niemanden mehr, nur die Heimat und den Haß auf die Menschen, die seine Familie und seine Geborgenheit zerstörten. – Er war bei den Partisanen, lief aus dem Kinderheim fort, wurde Kundschafter der Abwehr. Er konnte das, was den erwachsenen Aufklärern unmöglich war: ins feindliche Hinterland eindringen und dort Nachrichten sammeln. In dunkler Nacht durchschwamm er den eiskalten Dnepr, schrieb müde und erschöpft den Bericht an den Stab und war bereit, gleich wieder hinauszugehen in die Gefahr. Und doch war Iwan ein Kind, das spielen konnte, seinen väterlichen Freunden von der Abwehr um den Hals fiel und im Schlaf von glücklichen Tagen der Kindheit träumte.

Eines Tages kehrte er von seinem Einsatz im feindlichen Hinterland nicht zurück. Nach dem Sieg fanden Iwans Kameraden die SS-Akte, die die Hinrichtung des Jungen meldete.

Internationale Auszeichnungen

- „Goldener Löwe“ auf den 23. Filmfestspielen in Venedig
- Preis für die beste Regie auf dem Internationalen
Filmfestival in San Franzisko 1962
- Großer Preis 1962 auf dem Festival der Festivalfilme in Acapulco/Mexiko

Besetzungsliste

Produktion: Studio Mosfilm, 1962
 Buch: Wladimir Bogomolow, Michail Papawa
 Nach Motiven der Erzählung „Iwan“
 Regie: Andrej Tarkowski
 Kamera: Wadim Jussow
 Musik: W. Owtschinnikow
 Darsteller: Kolja Burljajew (Iwan), Walentin Subkow (Cholin), J. Sharikow,
 S. Krylow, N. Grinko, W. Maljawina, I. Tarkowskaja u.a.

Deutschsprachige Fassung: DEFA-Studio für Synchronisation

Einsatzhinweise

Der Film ist nun über 20 Jahre in unserem Verleih und gehört nach wie vor zu den eindrucksvollsten Zeugnissen sowjetischer Filmkunst. Er kann weiterhin für heranwachsende Jugendliche im Kinoprogramm und zu geeigneten Anlässen, z.B. der feierlichen Überreichung der Mitgliedsbücher der DSF, in der politischen Arbeit der FDJ, aber auch in Jugendfilmclubs gezeigt und zum nachhaltigen Erlebnis werden. Zu Zyklen in den Studiotheatern bieten sich Tarkowskis weitere Filme „Andrej Rubljow“ (Einsatz 1973), „Solaris“ (Einsatz 1974) und „Stalker“ (Einsatz 1981) an.

Werbezeilen

- Ein Meisterwerk sowjetischer Filmkunst – mehrfach preisgekrönt
- Traum und Tag – die Geschichte eines Zwölfjährigen
- Zwischen den Fronten – Erinnerung an einen zwölfjährigen Helden
- Entwurzelt – Ein Kind im Großen Vaterländischen Krieg

7.4.5. Die Lebenden und die Toten

Totalvision – schwarz/weiß – P 14
Schl.-Nr. 04081

Länge: 5.380 m
Spieldauer: 196 min

Einsatztermin: 6. November 1964
Zulassungsablauf: 31. August 1985
Zulassungsverlängerung: 31. August 1990 / 31. August 1995

Eintrittspreisbewilligung: 50% Aufschlag lt. Preiskarteiblatt-Nr. 16-7-64 vom
25. September 1964

Inhalt

Der Armeejournalist Iwan Sinzow wird in seinem Urlaubsort vom Ausbruch des Krieges überrascht. In den Wirren der ungeordnet zurückflutenden Truppenteile kann er seine Abteilung nicht finden, schließt sich zunächst einer Frontzeitungsredaktion an, wird verwundet und gerät schließlich auf den Wegen des Krieges zum Regiment des Generals Serpilin. Hier erlebt er zum erstenmal systematische Kampfesführung und organisierte Abwehr. Die Soldaten dieses Regiments haben über 30 faschistische Panzer abgeschossen und ihre Stellungen befestigt. Sinzow bleibt bei dieser Einheit, obwohl ihn der Kommandeur darauf hinweist, daß sein Regiment bald eingeschlossen sein wird.

In aufopferungsvollen Kämpfen lernt er diesen zunächst abweisend und schroff wirkenden Menschen achten und lieben. Serpilin kann ihm durch sein Schicksal eine erste Frage auf die Antwort geben, wieso das alles geschehen konnte: Dieser unantastbare Soldat und glühende Patriot war wegen seiner Kritik an Stalins Militärpolitik ins Gefängnis geworfen worden. Seinen Rang und seine Orden hatte man ihm aberkannt. Aber Serpilin ist ein unbeirrbarer Kommunist. Er erfüllt seine Pflicht auf dem Platz, auf den er gestellt wird. Man gab ihm bei Kriegsbeginn ein Regiment, und der General Serpilin wurde ein beispielhafter Regimentskommandeur.

Sinzows Weg verschmilzt aufs engste mit dem Weg Serpilins. Der Krieg kann sie trennen, aber nicht auslöschen, was sie gemeinsam durchkämpft und durchlitten haben. Auch Sinzow wird verdächtigt. Aber seine kommunistische Moral ist stärker als das Mißtrauen. Als einfacher Soldat geht er wieder an die Front, um dazu beizutragen, daß das Jahr 1941 für den faschistischen Aggressor zum Jahr der trügerischen Hoffnungen und Erfolge wurde, die nicht zum Siege führten, sondern zur Niederlage.

Preise

Hauptpreis von Karlovy Vary

Besetzungsliste

Produktion: Studio Mosfilm, 1964
 Drehbuch und Regie: Alexander Stolper
 Nach dem gleichnamigen Roman von Konstantin Simonow
 Kamera: Nikolai Olonowski
 Darsteller: Kirill Lawrow (Sinzow), Anatoli Papanow (Serpilin),
 Juri Dubrowin (Solotarjow), Ljudmila Krylowa (Tanja
 Owsjannikowa), Ljudmila Ljubimowa (Mascha Sinzowa),
 Lew Ljubetzki (Schmakow), Alexej Glasyrin (Malinin),
 Oleg Jefremow (Iwanow) u.a.
 Musik: keine

Deutschsprachige Fassung: DEFA-Studio für Synchronisation

Einsatzhinweise

Der Film wird um 40. Jahrestag des Sieges über den Hitlerfaschismus und der Befreiung des deutschen Volkes vom Faschismus (8. Mai 1985) mit neuen Kopien und neuen Werbematerialien ausgestattet – ebenso wie „Man wird nicht als Soldat geboren“. Beide Filme gehören zu Programm der Wiedereinsätze aus diesem Anlaß und sollten ganz gezielt terminiert werden (beide Teile haben Überlänge!). In den Studiotheatern sind sie als Literaturverfilmungen einsetzbar.

Werbezeilen

- Als Journalist an vorderster Front – Ein Filmkunstwerk gegen den Krieg
- In Karlovy Vary preisgekrönt – Alexander Stolper verfilmte den gleichnamigen Roman von Konstantin Simonow
- Erbarmungslose Wirklichkeit – Die Tragödie des Jahres 1941

Werbematerial

Wandzeitung, P 2, mehrfarbig
Verleihsätze, 4 Motive, 24x30 cm
Diapositive, 8,5x8,5 cm

7.4.6. „Der Vater des Soldaten“

Normal – s/w – P 6,
Schlüssel-Nr.: 4 27 4

Länge: 2.472 m
Spieldauer: 90 min

Wiedereinsatz: 2. Mai 1975
Zulassungsablauf: 4. November 1975
Zulassungsverlängerung: 4. November 1980 / 30. November 1990
Einsatztermin: 5. November 1965

Inhalt

Als der georgische Weinbauer Georgi Macharaschwili die Nachricht erhält, daß sein Sohn verwundet im Lazarett liegt, fährt er ihn besuchen. Doch am Ziel seiner Reise angekommen, trifft er ihn dort nicht mehr an; der Sohn ist geheilt entlassen worden und zu seinem in der Nähe liegenden Truppenteil zurückgekehrt. Soll die lange Fahrt umsonst gewesen sein? Nach einigem Zögern fährt Georgi Macharaschwili ein Stück weiter, um den Sohn doch noch zu sehen, doch dabei gerät er plötzlich in die Front hinein, in schwere Abwehrkämpfe gegen die faschistischen Angreifer. Er sieht, was der Krieg bedeutet. Er ist zwar alt, aber noch sehr rüstig, und er ist auch starrköpfig. Er setzt es durch, daß er trotz seines Alters Soldat werden darf, wenn alle kämpfen, will er nicht abseits stehen, und außerdem hegt er die Hoffnung, daß auf diese Weise sein und seines Sohnes Weg sich doch einmal kreuzen werden. So macht er den ganzen Krieg mit, und in den letzten Tagen des Krieges findet er dann auch den Sohn, mitten im erbitterten Nahkampf um ein Haus. Er hört dessen Stimme, und er kann ihm einiges zurufen, aber dann verstummt der Sohn plötzlich. Er ist von einer feindlichen Kugel getroffen worden, und der Vater findet nach dem Ende des Kampfes nur noch einen Toten.

Internationale Preise

Sergo Sakariadse wurde auf den Internationalen Filmfestspielen Moskau 1965 mit dem Preis für die beste schauspielerische Leistung ausgezeichnet

Besetzungsliste

Produktion: Studio Grusiafilm, 1965
 Drehbuch: Suliko Shgenti
 Regie: Reso Tsheidse
 Kamera: Lew Suchow, Artschil Filipaschwili
 Musik: Sulchan Zinzadse

Darsteller: Sergo Sakariadse (der Vater), W. Priwalzew, A. Nasarow, A. Lebedjew, W. Kolokolzew, J. Drosdow, I. Kossyck u.a.

Deutsche Bearbeitung: VEB DEFA Studio für Synchronisation

Einsatzhinweise

Dieser Film steht in der Reihe derjenigen bedeutenden sowjetischen und DEFA-Filme, die aus Anlaß des 30. Jahrestages der Befreiung vom Faschismus mit neuen Kopien und neuer Werbung ausgestattet werden. In „der Vater des Soldaten“ wird mit dieser Maßnahme ein international vielbeachteter und ausgezeichnete Film gewürdigt, dessen Held ein einfacher georgischer Weinbauer ist, der angesichts der faschistischen Barbarei über sich hinauswächst.

Der Wiedereinsatz erfolgt, um vor allem einen breiten Kreis von Jugendlichen mit diesem hervorragenden Kunstwerk bekanntzumachen. Neben Einsätzen im normalen Kinoprogramm sollte der Film in der FDJ-Arbeit vielfältig angeboten und genutzt werden, z.B. im FDJ-Studienjahr, bei der Vorbereitung auf die Jugendweihe, zur emotionalen Vertiefung des Geschichtsbildes von Schülern, Lehrlingen, Jungarbeitern und Studenten.

Trotz seines Jugendprädikates P 6 ist der Film für Kindervorstellungen nicht geeignet, weil er das Verständnis der kleinsten Zuschauer überfordern würde.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Archivalien

Bundesarchiv, Standort Berlin-Lichterfelde (zit. mit BArch):

Bestand DR 1, Sign. 4007, 4015, 4168a, 4185, 4269, 4361, 4452, 4496, 4608, 7721, 7722, 7827, 14199, 14393, 14985

Bestand der Stiftung Archive der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (zit. mit SAPMO-BArch):

DSF: DY 32, Sign. 10126, 10805, 11142, 11282

ZK-Kultur: IV 2/1/254; IV 2/906/21, .242, .247; IV 2/2026/3.

Bundesarchiv-Filmarchiv (zit. mit BArch-Film):

DR 1 - HV Film – Protokoll Nr. 191/59, 595/59, 25/63, 306/64, 46/65.

Bundesarchiv-Militärarchiv (zit. mit BA-MA):

Bestand Kasernierte Volkspolizei:

DVH 1, Sign. 681, 698, 699

DVH 3, Sign. 3403, 3404, 3430

Bestand Ministerium für Nationale Verteidigung, Anordnungen des Ministers:

DVW 1, Sign. 6091, 55513

Bestand Ministerium für Nationale Verteidigung, Politische Hauptverwaltung:

VA-P-01, Sign. 041, 045, 140, 211, 212, 5904, 6163, 6164, 6166, 7535, 7547, 10396, 10879, 10996, 24483

VA-P-03, Sign. 1231, 1235, 1254

GARF (Gosudarstvennyj archiv rossijskoj federacii, Staatsarchiv der Russischen Föderation):

Bestand des Staatlichen Komitees für Filmwesen beim Ministerrat der UdSSR:

f. 5446, op. 50, d. 2903; op. 51a, d. 5659; op. 86, d. 2491; op. 87, d. 1332.

RGASPI (Rossijskij gosudarstvennyj archiv social'no-političeskoj istorii, Russisches Staatsarchiv für Sozial- und Politikgeschichte (ehemaliges Parteiarchiv der KPdSU)):

Bestand der Abteilung für Propaganda und Agitation beim ZK der KPdSU:
f. 17, op. 125, d. 71, 213.
f. 558, 11k, d. 168.

RGALI (Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva, Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst):

Bestand der Mosfil'm-Studios:
f. 2453, op. 3, d. 617, 619, 620.

8.2. *Veröffentlichte Quellen und Primärliteratur*

8.2.1. *Sowjetunion*

- Agranenko, S.: S ljubov'ju k geroju-rovesniku. In: *Iskusstvo kino*, 1/1960.
- Anninskij, L.: *Šestidesjatniki i my*. Moskau 1991.
- Aristarko, G.: *Istorija teorij kino*. Moskva 1966.
- Arnchejm, P.: *Kino kak iskusstvo*. Moskau 1960.
- Basistov, J.; Kovalev, V.: *Internacional'noe vospitanie vojnov*. In: *Kommunist Vooružennych Sil*, 5/1962, S. 22–26.
- Bol'sakov, I.: *Sovetskie fil'my na ekranach mira*. In: *Iskusstvo kino*, 9/1959, S. 120–124.
- Bol'sakov, I. G.: *Sovetskoe kino i ego značenie v razvitii socialističeskoj kul'tury*. In: *Vestnik istorii mirovoj kul'tury*, 2/1959, S. 18–34.
- Bondarčuk, S.: *Želanie čuda*. Moskau 1981.
- Bušin, V.: *Nasledniki velikana. O razvitii nacional'nogo kinoiskusstva na sojuznyh respublik*. In: *Družba narodov*, 1/1968, S. 219–234.
- Čachirjan, G. P.: *Mnogonacional'noe sovetskoe kinoiskusstvo*. Moskau 1961.
- Chovi, T.: *Skvoz' bolšebnyj kristall... Problemy kinematografii*. In: *Iskusstvo kino*, 10/1962, S. 123–127.
- Čiaureli, M.: *Voploščenie velikogo voždja*. In: *Iskusstvo kino*, 8/1947, S.18 ff.
- Daken, L.: *Kino – naša professija*. Moskau 1963.
- Diskussija v Vil'pre. Otčet o besede sovetskogo kinorežissera G. Čuchraja s francuzkom režisserom K. Šabrolem*. In: *Iskusstvo kino*, 5/1962, S. 128–135.
- Dobin, E. S.: *Poetika kinoiskusstva. Povestvovanie i metafora*. Moskau 1961.
- Edinoe, mnogonacional'noe. *O razvitii sovetskogo kinoiskusstva*. In: *Družba narodov*, 12/1962, S. 239–246.
- Eto volnuet kinematografistov. Diskussionnye zametki*. In: *Iskusstvo kino*, 6/1962, S. 97–99.
- Feldman, D./Feldman, T.: *Dinamika fil'ma*. Moskau 1959.
- Fomin, V.: *Vse kraski sjužeta*. Moskau 1971, S. 65–66.
- Gerasimov, S. A.: *Kinoiskusstvo i sovremennost'*. In: *Kommunist*, 1/1961, S. 84–85.
- Gerasmiov, S. A.: *Revoljucionnaja strastnost' sovetskogo kino*. In: *Kommunist*, 18/1965, S. 50–57.
- Ginzburg, S.: *Lenin o kino*. In: *Iskusstvo kino*, 8/1964, S. 3–7.
- Gosfil'mfond SSSR: Letjat žuravli*. Moskau 1972. (Filmszenario von Viktor Rozov).
- Ignat'eva, N.: *Eto nužno ljudjam*. In: *Iskusstvo kino*, 1/1960.
- Isaeva, K. M.: *Naš sovremennik na ekrane*. Moskau 1961.
- Jampolskij, M.: *Kino bez kino*, in: *Iskusstvo kino*, 6/1988, S. 88–95.
- Jurenev, R.: *Kino – važnejšee iz iskusstv*. Moskau 1959.
- Jurenev, R.: *Kratkaja istorija sovremennogo kino*. Moskau 1979.

- Jutkevič, S. I.: O kinoiskusstve. Moskva 1962.
- Kacev, I.: Sovetskie fil'my i zarubežnyj zritel'. In: Iskusstvo kino, 3/1961, S. 22–27.
- Kandelaki, D.: Kino i iskusstvo. Tiflis 1957.
- Karmanov, N.: V duče internacionalizma. In: Kommunist Vooružennych Sil, 14/1968, S. 60–62.
- Kino v naši dni. Zadači sovetškogo kinoiskusstva v svete proekta Programmy Kommunističeskoj Partii Sovetskogo Sojuza. Stat'i. In: Iskusstvo kino, 10/1961, S. 1–18.
- Klovov, V.: Nerušimoe boevoe sodružestvo. In: Kommunist Vooružennych Sil, 19/1961, S. 76–78.
- Kogan, L. N. (Hg.): Kino i zritel': Opyt sociologičeskogo issledovanija. Moskva 1968.
- Kozincev, G.: Gumanizm sovetškogo kino. In: Kommunist, 18/1961, S. 72–80.
- Kozincev, G.: Iz rabočich tetradei. 1958–1969 gody. In: Iskusstvo kino, 1/1989, S. 96/97.
- Lodson, D. G.: Fil'm – tvorčeskij process dlja jazyka i struktury fil'ma. Moskva 1965.
- Lodson, D. G.: Teorija i praktika sozdanija p'esy i kinoscenarija. Moskva 1960.
- Mačeret, A. V.: Chudožestvennyje tečenija v sovetškom kino. Moskva 1963.
- Mamatova, L. Ch.: Mnogonacional'noe sovetškoe kinoiskusstvo. Moskva 1982.
- Mamatova, L. Ch.: Prišlo zreloe vremja... O nacional'nom charaktere sovetškogo kinoiskusstva. In: Družba narodov, 10/1970, S. 223–236.
- Mar'jamov, G. B.: Kremlevskij cenzor: Stalin smotrit kino. Moskva 1992.
- Marten, M.: Jazyk kino. Moskva 1959.
- Menvell, P.: Kino i zritel'. Moskva 1957.
- Merkel', S.: Ugol zrenija. Moskva 1980.
- Michajlov, N. A.: Iskusstvo, ljubimoe narodom. K dal'nejšemu pod'emu sovetškogo kinoiskusstva. Moskva 1958.
- Papava, M.: „Otec soldata“. In: Iskusstvo kino, 6/1965.
- Pavlenko, P.: Kinoscenarii. Moskva 1952.
- Petrovskij, M.: O vremeni i o tebe. Obraz sovremennika v sovetškom kinoiskusstve. In: Junost', 7/1961, S. 72–79.
- Pisarevskij, D.: Mnogonacional'noe sovetškoe kino. In: Iskusstvo kino, 4/1962, S. 100–111.
- Pisarevskij, D.: Vtoraja žizn' literaturnogo obraza. In: Iskusstvo kino, 6/1959, S. 88.
- Pisarevskij, D.: 100 Fil'mov sovetškogo kino. Moskva 1967.
- Pobeždaet pravda. Uspech sovetškogo kinoiskusstva na mirovom ekrane. In: Iskusstvo kino, 2/1961, S. 1–6.
- Rostotskij, S.: Ot imeni pokoloenij. In: Iskusstvo kino, 1/1960.
- Sadul', Ž.: Tri perepolennyh zalach. Uspech sovetških kinofil'mov vo Francii. In: Kul'tura i žizn', 8/1959, S. 58–59.
- Samoe važnoe iz vsech iskusstv. Lenin o kino. Sbornik dokumentov i materialov. Moskva 1963.

- Samoe važnoe iz vseh iskusstv. Lenin o kino. Sbornik dokumentov i materialov. Moskau 1973.
- Santic, D.: Mysli ob iskusstve kino. In: Družba narodov, 4/1962, S. 196–203.
- Sarajan, U.: Dlja čego suščestvuet kino? Stat'ja amerikanskogo pisatelja. In: Iskusstvo kino, 11/1960, S. 147–148.
- Ščerbina, V.: Fil'm o velikom pobeđe. In: Pravda, 25.1.1950, S. 3.
- Semirjaga, M. I.: Kak my upravljali Germaniej. Moskau 1995.
- Sneiderman, I.: Ballada o soldate. In: Mervol'f, N.: Molodye režissery sovet'skogo kino: sbornik statej. Leningrad, Moskau, S. 108/109.
- Sovetskie chudožestvennyje fil'my. Annotirovannyj katalog. 5 Bände. Moskau 1961–1979.
- Štejn, A.: Vožd' i narod. In: Literaturnaja Gazeta, 21.1.1950.
- Tarasenkov, A.: Slavnye stranicy kinodramaturgii (O scenarijach P. Pavlenko). In: Iskusstvo kino 3/1953, S. 46–56.
- Tolčenova, H.: Fil'my i žizn'. Zametki kinokritika. In: Kommunist, 14/1963, S. 94–101.
- Trojanovskij, V.: Letjat žuravli tret' veka spustja, in: Kinovedčeskie zapiski 17/1993, S. 49–56.
- Tumanova, N. P.: O narodnosti sovet'skogo kinoiskusstva. Moskau 1953.
- Turovskaja, M.: "Ballada o soldate". In: Novyj mir, 4/1960, S. 250.
- Turovskaja, M.: Da i net, in: Iskusstvo kino 12/1957, S. 15–18.
- Turovskaja, M.: K probleme massovogo fil'ma v sovet'skom kino, in: Kinovedčeskie zapiski, 8/1990, S. 72–78.
- Turovskaja, M.: Prozaičeskoje i poetičeskoje kino segodnja, in: Novyj mir 9/1962, S. 250.
- Vajsfel'd, I. V.: Naše mnogonacional'noje kino i mirovoj ekran. Moskau 1975.
- Vajsfel'd, I. V.: Zavtra i segodnja. O nekotorych tendencijach sovremennogo fil'ma i o tom, čemu nas učit opyt mnogonacional'nogo sovet'skogo kinoiskusstva. Moskau 1968.
- Varsavskij, Ja.: Potrebnost' molodoj duši, in: Iskusstvo kino 1/1960, S. 31.
- Varšavskij, Ja.: Vstreča s fil'mom. Moskau 1962.
- Vaše mnenie? Otvety zarubežnyh dejatelej kino anketu žurnali „Iskusstvo kino“. In: Iskusstvo kino, 10/1961, S. 129–130.
- Višnevskij, V.: „Padenie Berlina“. In: Kul'tura i žizn', 21.1.1950, S. 3 f.
- Vorob'ev, E.: Ja vam zit' zaveščaju. In: Iskusstvo kino, 1/1960.
- Zak, M. Ch.: Mir ekrana. Moskau 1961.
- Ždan, V.: Stalingradskaja Bitva. O fil'me i ego sozdateljach. Moskau 1950.
- Zis', A.: Protiv revizionizma v estetike. In: Iskusstvo kino, 9/1958, S. 136.
- Zolin, I.: Velikij Podvig Naroda. In: Trud, 27.1.1950.
- Zorkaja, N.: Černoje derevo u reki, in: Iskusstvo kino, 7/1962, S. 103.
- Zorkaja, N.: O jasnosti celi. In: Iskusstvo kino, 4/1959.
- Zorkaja, N.: Sovetskie fil'my na zarubežnom ekrane. Moskau 1987.

8.2.2. DDR

- Anninski, L.: „Iwans Kindheit“ von Tarkowski. Eine gesprengte Idylle. In: Sowjetfilm, 6/1972, S. 18–20.
- Auszüge aus den Grundsätzen der politischen und militärischen Arbeit der nationalen Volksarmee im Ausbildungsjahr 1963/64. In: Parteiarbeiter, 1. Sonderheft 1964.
- Beiträge zur Geschichte der Offiziershochschule der Landstreitkräfte „Ernst Thälmann“. Hrsg. aus Anlaß des 25. Jahrestages der Gründung der militärischen Lehreinrichtung. Hrsg. von der Politabteilung der Offiziershochschule der Landstreitkräfte „Ernst Thälmann“. O.O. 1988.
- Blechsmidt, H.: Über einige Erfahrungen der parteipolitische Arbeit bei Truppenübungen. In: Militärwesen, 8/1960, S. 1475–1781.
- Böhme, K.: Höher das Banner des patriotischen Kampfes für die Einheit und Freiheit unseres Vaterlandes! In: Der Politarbeiter, 1/1953, S. 2–6.
- Borjew, J./ Rasumnij: Über das Typische in der Kunst. In: Deutsche Filmkunst, 2/1953, S. 16 ff.
- Briefpost. In: Der Fernsehzuschauer, März 1965 (Nr. 6).
- Briefpost. In: Der Fernsehzuschauer, Oktober 1965 (Nr. 9).
- Burg, S.: Über die Methode des sozialistischen Realismus im Film. In: Tägliche Rundschau, 16.9.1952.
- Charisius, A.: Probleme der Gegnerdarstellung in einer „Geschichte der Nationalen Volksarmee“. In: Militärgeschichte, 5/1973, S. 594–599.
- Der Fall von Berlin. Programmheft der Sovexportfilm GmbH. Berlin 1950.
- Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, angenommen auf der V. Tagung vom 15. bis 17. März 1951. In: Einheit. Organ der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Heft 8/9, Mai 1951, S. 579 ff.
- Der sowjetische Film (dt. von Kratkaja istorija sovetskogo fil'ma). 2 Bde. Berlin (Ost) 1974.
- Die Entwicklung und Festigung der sozialistischen Wehrmoral – ein Beispiel zur Erhöhung der Verteidigungsbereitschaft unserer Republik. Thesen. In: Für den Parteiarbeiter, 4/1964, S. I–XX.
- Die Stalingrader Schlacht. Programmheft der Sovexportfilm GmbH. Berlin 1950.
- Direktion des VEB Progress-Film-Vertriebs: Die kulturpolitische Perspektive unseres Filmvertriebs. In: Deutsche Filmkunst, 3/1958, S.66.
- Dietrich, G.: Grundfragen der Kulturpolitik der SED 1947–1949. Berlin (Ost) 1987.
- Direktion des VEB Progress-Film-Vertriebs: Die kulturpolitische Perspektive unseres Filmvertriebs. In: Deutsche Filmkunst, 3/1958, S.66.
- Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Bd. 5, Berlin (Ost) 1956.
- Dymschitz, A.: Über die formalistische Richtung in der Malerei. In: Tägliche Rundschau, 19. und 26.11.1948.

- Dymschitz, A.: Warum mir das nicht gefällt – Jean Paul Sartres „Fliegen“. In: Tägliche Rundschau, 30.11.1947.
- Eine Schule des Lebens für alle Angehörigen der Kasernierten Volkspolizei. Zum Beginn des neuen Ausbildungsjahres. In: Der Politarbeiter, 23/1954, S. 956–959.
- Engels, F.: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie. In: Marx/Engels, Werke, Bd. 21, Berlin (Ost) 1962.
- Fabian, F.: Der realistische Film. In: Neue Filmwelt, 1/1951, S. 20 f.
- Festigt die Waffenbrüderschaft mit den Armeen des sozialistischen Lagers. In: Der Politarbeiter, 2/1955, S. 33–36.
- Fischer, K.: Zur Waffenbrüderschaft zwischen der Nationalen Volksarmee und der Sowjetarmee. In: Militärgeschichte, 2/1963, S. 180–195.
- Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Resolution des Politbüros und Redebeiträge auf der Filmkonferenz des ZK der SED am 17./18. September 1952. Berlin (Ost), 1952.
- Für eine sozialistische deutsche Kultur. Die Entwicklung der sozialistischen Kultur in der Zeit des zweiten Fünfjahrplanes. Thesen der Kulturkonferenz der SED, 23. und 24. Oktober 1957. Berlin (Ost) 1957.
- Für marxistisch-leninistische Parteilichkeit in der militär-ideologischen Arbeit. In: Militärwesen, 4/1958, S. 477–492.
- Geschichte der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands in vier Bänden. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 1: Von den Anfängen bis 1917. Berlin (Ost) 1988.
- Götzl, E.: Die militärpolitische Bedeutung des Bündnisses der Arbeiterklasse mit der werktätigen Bauernschaft in der DDR. In: Militärwesen, Sonderheft Oktober 1959, S. 45–57.
- Goßens, H.: Höhere Anforderungen an die politisch-ideologische Arbeit stellen. In: Militärwesen, 7/1964, S. 915–919.
- Gransow, V.: Zur kulturpolitischen Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik bis 1973. Berlin (Ost) 1974.
- Harnisch, R.: Ein mitreißendes Filmwerk! „Die Kraniche ziehen“. In: Deutsche Filmkunst, 4/1958, S. 120–122.
- Heymann, S.: Der Zweijahrplan und die Kulturaufgaben. In: Neues Deutschland, 13.3.1949.
- Hoffmann, H.: Es lebe die Waffenbrüderschaft mit der Sowjetarmee. In: Der Kämpfer, 8.5.1955, S. 1.
- Hübner, W.: Wofür wir kämpfen. In: Militärwesen. Berlin, 4/1963, S. 483–490.
- Ignatjewa, N.: Sergei Bondartschuk. Berlin (Ost) 1967.
- Kantorowicz, A.: Vom moralischen Gewinn der Niederlage. Artikel und Ansprachen. Berlin (Ost) 1949.
- Kauba, H.: Gedanken zur Bedeutung des Nationalen Programms für die Klärung des Freund-Feind-Problems. In: Militärwesen, 8/1962, S. 1169–1172.
- Kittelmann, H./ Weimann, H.: Die allseitige Verbindung der Nationalen Volksarmee mit der Arbeiterklasse und den übrigen werktätigen Schichten. In: Militärwesen, 5/1958, S. 676–685.

- Klering, H.: Der Sowjetfilm heute und morgen. In: Der deutsche Film. Fragen – Forderungen – Aussichten. Bericht vom Ersten Deutschen Film-Autoren-Kongreß, 6. – 9. Juni 1947 in Berlin. Berlin (Ost) 1947.
- Koschewoi, P. K.: Die Gruppe der sowjetischen Streitkräfte in Deutschland Seite an Seite mit der NVA auf Wacht zum Schutze der Westgrenzen der Länder der sozialistischen Gemeinschaft. In: Militärwesen, Sonderheft 1968, S. 21–32.
- Kosmatow, L.: Eine vollendete filmische Form. In: Deutsche Filmkunst 5/1958, S. 139/140, 159.
- Krolikowski, W.: Zum achten Jahrestag der Nationalen Volksarmee. Unerschütterliche Einheit von Volk und Armee. In: Militärwesen. Berlin, 3/1964, S. 23–27.
- Krumscheidt, H.: Volk und Armee – eine untrennbare Kampfgemeinschaft. In: Militärwesen, 1/1962, S. 23–27.
- Laschitza, H.: Kämpferische Demokratie gegen Faschismus. Die programmatische Vorbereitung auf die antifaschistisch-demokratische Umwälzung in Deutschland durch die Parteiführung der KPD. Berlin (Ost) 1969.
- Lifschitz, M. (Hg.): Karl Marx / Friedrich Engels. Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Berlin (Ost) 1950.
- Lohmann, H.: Zu einigen Entwicklungstendenzen im sowjetischen Spielfilm der sechziger und siebziger Jahre. Berlin (Ost) 1976.
- Lukács, G.: Probleme des Realismus. Berlin (Ost) 1955.
- Lunačarskij, A. V.: Gespräch mit Lenin über die Filmkunst (Erstveröffentlichung 1925). In: Dahlke, G./ Kaufmann, L. (Hg.): ...wichtigste aller Künste. LENIN über den Film. Dokumente und Materialien. Berlin (Ost) 1971.
- Mäde, H. D.: Der Mensch im Mittelpunkt. „Die Ballade vom Soldaten“ und einige Überlegungen. In: Deutsche Filmkunst, 6/1960, S. 206–208.
- Mähling, K.: Pazifismus und Verteidigungsbereitschaft. In: Die Nation. Berlin, 9/1955, S. 617–622.
- Maetzig, K.: Die deutsche Filmkunst. In: Neue Filmwelt, 7/1951, S. 1 ff.
- Militärlexikon. Berlin (Ost) 1973.
- Müller, V.: An der Seite der Sowjetunion und ihrer Armee für die Einheit Deutschlands und den Weltfrieden. In: Der Politarbeiter, 1/1953, S. 1–2.
- Naumann, N.: Der XXII. Parteitag der KPdSU und die ideologische Arbeit in der Nationalen Volksarmee. In: Militärwesen, 12/1961, S. 1587–1596.
- Pissarewski, D.: Das Stalinsche Prinzip des Sozialistischen Realismus – die höchste Errungenschaft der Lehre von der Kunst. In: Deutsche Filmkunst, 1/1953, S. 10 ff.
- Protokoll der Verhandlungen der 3. Parteikonferenz der SED. Vom 24. Bis 30. März 1956. Band 1. Berlin (Ost) 1956.
- Protokoll der Verhandlungen des Ersten Kulturtages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, 5. bis 7. Mai 1948 in Berlin. Berlin (Ost) 1948.
- Protokoll des IV. Deutschen Schriftstellerkongresses, Januar 1956. 3 Bände. Hg. vom Deutschen Schriftstellerverband. Berlin (Ost) 1956.
- Pudowkin, W.: Filmkunst und sozialistischer Realismus. Über den Kampf gegen den Formalismus. In: Neue Filmwelt, 9/1953, S. 6 f.

- Rickert, W.: Erfahrungswerte der politischen Schulung in der Volksmarine. In: *Militärwesen*, 1/1975, S. 103.
- Schwalbe, K.: Es gibt kein ideologisches Vakuum. In: *Deutsche Filmkunst*, 5/1957, S. 65–67.
- Silbermann, S.: Unser Filmprogramm muß noch vielseitiger werden. In: *Deutsche Filmkunst*, 10/1959, S. 312.
- Spallek, H.: Erfahrungen aus der Festigung der Waffenbrüderschaft mit den Truppen der Sowjetarmee. In: *Militärwesen*, 12/1961, S. 1607–1610.
- Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1960/61. Berlin (Ost) 1962.
- Stern, K.: Über den Realismus in der Filmkunst. In: *Neue Filmwelt*, 8/1952, S. 1 ff.
- Stroll, M.: Alle Kräfte für die Erfüllung der Aufgaben im Aufgebot zu Ehren des großen Stalin. In: *Monatshefte der Volkspolizei*, 6/1951, S. 44–45.
- Teller, G.: Einige Ergebnisse und Aufgaben der politischen Massenarbeit in der NVA. In: *Militärwesen*, 8/1965, S. 1050–1072.
- Tjulpanow, S.: Erinnerungen an deutsche Freunde und Genossen. Berlin (Ost) 1984.
- Turantajew, W. W.: Die Gruppe der sowjetischen Streitkräfte in Deutschland beim Schutz der Westgrenze des sozialistischen Lagers. In: *Zeitschrift für Militärgeschichte*, 1/1969, S. 7–18.
- Uckel, K.-D.: Gesetzmäßigkeiten der Erziehung und Bildung in der Nationalen Volksarmee. In: *Militärwesen*, 3/1961, S. 303–313.
- Uckel, K.-D.: Grundsätze der sozialistischen Erziehung und Bildung in der Nationalen Volksarmee. In: *Militärwesen*, 6/1961, S. 766–776.
- Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Erste zentrale Kulturtagung der Kommunistischen Partei Deutschlands vom 3. bis 5. Februar in Berlin. Berlin (Ost) 1946.
- Weiß, S.: Die Entwicklung der Offiziersschulen zu sozialistischen militärischen Erziehungs- und Bildungseinrichtungen. In: *Militärwesen*, 6/1959, S. 815–823.
- Wikening, A.: Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme, Teil 1: Geschichte der DEFA von 1945–1950. Potsdam 1981.
- Wolf, D.: Unser Film braucht ein kunstsinniges Publikum! In: *Deutsche Filmkunst*, 3/1959, S. 68.
- Wolf, D./Junge, W.: Filmfreud und -leid. In: *Forum*, 16.3.1961.
- Zöbisch, R.: Manöver „Quartett“ – Bewährung im September 1963. In: *Militärgeschichte*, 4/1983, S. 447–448.

8.2.3. DDR – Presserezensionen

- Albrecht, H.: Poem des singenden Lebens. Der große sowjetische Film „Ein Menschenschicksal“. In: National-Zeitung, 7.11.1959.
- Almstedt, B.: „Der Vater des Soldaten“. Ein Film, der auf die Weltrangliste der sowjetischen Filmkunst gehört. In: Lausitzer Rundschau, 2.11.1960.
- Almstedt, B.: Unheldischer Held. „Der Vater des Soldaten“ – ein aufsehenerregender sowjetischer Spielfilm. In: Freiheit, 9.11.1965.
- Anders, F.: Der Fall von Berlin – ein Dokumentarfilm? In: National-Zeitung, 9.7.1950.
- Den müßte jeder zweimal sehen – Erfurter Arbeiter sprechen über das Filmereignis des vergangenen Jahres. In: Neues Deutschland, 1.2.1960.
- „Der Fall von Berlin“ In: Leipziger Volkszeitung, 2.7.1950.
- Der Krieg rollt zurück. Das Filmepos der Stalingrader Schlacht. In: Der Morgen, 3.3.1950.
- „Der Vater des Soldaten“. Eine ausgezeichnete Leistung Sergo Sakariadses. In: Die Union, 4.11.1965.
- „Der Vater des Soldaten“. Großartiger Volksschauspieler in einem Film aus Grusinien. In: Der Neue Weg, 5.11.1965.
- „Der Vater des Soldaten“. In: Sächsische Zeitung, 6.11.1965.
- „Die Ballade vom Soldaten“. Der neue Film des sowjetischen Regisseurs Grigori Tschuchrai. In: Sonntag, 22.5.1960.
- „Die Ballade vom Soldaten“. Ein meisterhafter Film des Regisseurs Grigori Tschuchrai. In: Neues Deutschland, 12.6.1960.
- „Die Ballade vom Soldaten“. Ein neuer Höhepunkt der sowjetischen Filmkunst. In: Freiheit, 11.6.1960.
- „Die Ballade vom Soldaten“. Ein poetischer Film von tiefer Menschlichkeit. In: Schweriner Volkszeitung, 10.6.1960.
- Die Ballade vom Soldaten. In: Berliner Zeitung, 14.6.1960.
- „Die Kraniche ziehen“ – ein Beispiel. In: Sonntag, 28.7.1958.
- „Die Lebenden und die Toten“. Der bedeutende sowjetische Film nach dem Roman Konstantin Simonows kam zu uns. In: Der Demokrat, 11.11.1964.
- „Die Lebenden und die Toten“. In: Freie Erde, 21.11.1964.
- „Die Lebenden und die Toten“. In: Ostsee-Zeitung, 8.11.1964.
- „Die Lebenden und die Toten“. Zum Filmwerk Alexander Stolpers nach dem Roman von Simonow. In: Thüringer Tageblatt, 11.11.1964.
- Die Schönheit des Friedens. „Die Ballade vom Soldaten“ – Meisterwerk sowjetischer Filmkunst. In: National-Zeitung, 12.6.1960.
- Die Stalingrader Schlacht. In: Neue Welt, März 1950.
- Domeyer, J.: „Iwans Kindheit“ und der Krieg. In: Brandenburgische Neueste Nachrichten, 16.3.1963.
- Ede, P.: „Ein Menschenschicksal“ – Gedanken zu dem mit dem Großen Preis ausgezeichneten sowjetischen Film. In: Berliner Zeitung am Abend, 11.11.1959.
- Ein ergreifendes Filmgedicht. In: Die Union, 18.6.1960.

- Ein Film des reinen Herzens. „Ballade vom Soldaten“, ein neues sowjetisches Meisterwerk. In: Der Morgen, 17.6.1960.
- Ein Film über den Krieg im Namen des Friedens. „Iwans Kindheit“ – Der sowjetische Regisseur Andrej Tarkowski schuf ein ergreifendes Meisterwerk. In: Neue Zeit, 13.3.1963.
- „Ein Menschenschicksal“ aufgeführt. In: Thüringer Tageblatt, 7.11.1959.
- „Ein Menschenschicksal“ – bald bei uns. In: Schweriner Volkszeitung, 1.11.1959.
- Ein Menschenschicksal, das alle angeht. In: Berliner Zeitung, 10.11.1959
- „Ein Menschenschicksal“ – Den müsste jeder zweimal sehen. Erfurter Arbeiter sprechen über das Filmereignis des vergangenen Jahres. In: Neues Deutschland, 1.2.1960.
- „Ein Menschenschicksal“ – Der Film des Jahres. In: Sächsische Zeitung, 7.11.1959.
- „Ein Menschenschicksal“: Im tiefsten Leid bewährt. In: Berliner Zeitung am Abend, 9.12.1959.
- „Ein Menschenschicksal“. In: Sächsisches Tageblatt, 7.11.1959.
- „Ein Menschenschicksal“. In: Wochenpost, 12.3.1960.
- „Ein Menschenschicksal“ – Zur Aufführung dieses neuen sowjetischen Meisterwerkes der Filmkunst in unserem Bezirk. In: Freiheit, 6.11.1959.
- Eine ernste Mahnung. Der sowjetische Dokumentarfilm „Der Fall von Berlin“ uraufgeführt. In: Neue Zeit, 25.6.1950.
- Eylau, H.-U.: Aus historischer Perspektive. Der zweite Teil der „Stalingrader Schlacht“ uraufgeführt. In: Berliner Zeitung, 8.3.1950.
- „Fall von Berlin“ – ein Friedensruf. Meisterwerk russischer Farbfilmkunst. In: Die Union, 28.6.1950.
- Festveranstaltung in Dresden: Unverbrüchliche Freundschaft mit der Sowjetunion. In: Sächsische Zeitung, 6.11.1964.
- Gestaltung erlebter Schicksale. Gespräch mit Konstantin Simonow nach der DDR-Premiere von „Die Lebenden und die Toten“. In: Märkische Union, 12.11.1964.
- Göhler, H.: Dem einfachen Menschen ein Denkmal. In: Das Freie Wort, 7.11.1959.
- „Goldene Palme“ in Cannes für: „Die Kraniche ziehen“. In: Neues Deutschland, 19.5.1958.
- Günter, A.: „Die Kraniche ziehen“. In: Berliner Zeitung, 4.6.1958.
- Gustmann, E.: Ein meisterhafter Film ab heute in Schwerin – „Der Vater des Soldaten“. In: Schweriner Volkszeitung, 12.11.1965.
- Ihering, H.: Der Fall von Berlin. In: Berliner Zeitung, 25.6.1950.
- „Iwans Kindheit“. In: Volkswacht, 7.6.1963.
- Jahn, M.: Mit dem Großen Goldenen Preis ausgezeichnet: Ein Menschenschicksal. In: Die Frau von Heute, 20.11.1959.
- Jeder sollte diesen Film kennen – Meinungen unserer Leser zum Filmereignis des Jahres. In: Neues Deutschland, 1.2.1960.
- Haedler, M.: Geträumtes Kinderglück. Zu dem preisgekrönten sowjetischen Film „Iwans Kindheit“. In: Der Morgen, 4.5.1963.

- Hafranke, U.: Die heilige Schrift vom Menschen – „Die Lebenden und die Toten“. In: Volksstimme, 17.11.1964.
- Hafranke, U.: Vom Krieg geboren – vom Krieg verschlungen. „Iwans Kindheit“ – eine poetische Filmtragödie aus der Sowjetunion. In: Volksstimme, 20.4.1963.
- Hentschel, F.: „Ein Menschenschicksal“. In: Volkswacht, 7.11.1959.
- Hofmann, H.: Bewegendes Filmgedicht: „Iwans Kindheit“. In: Märkische Volksstimme, 29.5.1963.
- Hofmann, H.: Der Künstler und seine Helden. In: Märkische Volksstimme, 20.12.1964.
- Hofmann, H.: Ein wunderbares Menschenantlitz. Begegnung mit dem „Vater des Soldaten“. In: Märkische Volksstimme, 3.11.1965.
- Humanistisches Meisterwerk. In: Märkische Volksstimme, 7.3.1963.
- „In aller Welt erfolgreich“. In: Leipziger Volkszeitung, 17.11.1959.
- „Iwans Kindheit“. In: Nationalzeitung, 28.3.1963.
- Kaiser, V. M.: Ich sah „Ein Menschenschicksal“. In: Leipziger Volkszeitung, 7.11.1959.
- Keiner sollte den Film versäumen. „Ein Menschenschicksal“ in Sondervorstellungen. In: Ostsee-Zeitung, 18.3.1960.
- Knietzsch, H.: Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film „Iwans Kindheit“ in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt. In: Neues Deutschland, 8.3.1963.
- Knietzsch, H.: Der Film und sein Publikum. In: Neues Deutschland, 9.10.1957.
- Knietzsch, H.: Ein Lied vom Helden unserer Zeit. Bondartschuks „Menschenschicksal“, ein Meisterwerk sozialistischer Filmkunst. In: Neues Deutschland, 8.11.1959.
- Kuba (Kurt Barthel): Betrachtungen zum Film „Die Stalingrader Schlacht“. In: Berlin-Montag, 8.3.1950.
- Kurella, A.: Der Frühling, die Schwalben und Franz Kafka. In: Sonntag 31/1963.
- „Kraniche“ – ein triumphaler Erfolg. In: Neues Deutschland, Montags-Ausgabe „Vorwärts“, 29.9.1958.
- „Kraniche“ – triumphaler Erfolg. In: Neues Deutschland, 29.9.1958.
- Lehren aus dem Film „Der Fall von Berlin“. In: Sonntag, 16.7.1950.
- Lüdecke, H.: Ein Film, der neue Maßstäbe gibt. In: Neues Deutschland, 9.7.1950.
- Mahnende Flamme. In: National-Zeitung, 8.12.1959.
- Plauderei am Wochenende: Der Film „Ein Menschenschicksal“ In: Thüringer Neueste Nachrichten, 7.11.1959.
- Poem vom neuen Menschen. Sergej Bondartschuks „Ein Menschenschicksal“ – der Film des Jahres. In: Wochenpost, 14.11.1959.
- Salow, F.: Ein nicht alltäglicher Held. Zur deutschen Erstaufführung des sowjetischen Films „Der Vater des Soldaten“. In: Neues Deutschland, 27.10.1965.
- Seit sechs Wochen ausverkauft. In: Neues Deutschland, 3.9.1958.
- Sergo Sakariadse als „Vater des Soldaten“. Der alte Mann und der Krieg. In: Norddeutsche Neueste Nachrichten, 30.10.1965.
- Sobe, G.: Vater des Soldaten. Ein grusinischer Film. In: Berliner Zeitung, 28.10.1965.

- Tief bewegt von dem sowjetischen Film „Ein Menschenschicksal“. In: Volksstimme, 5.2.1960.
- Tok, H.-D.: Der Weinbauer aus Grusinien. Ein preisgekrönter Film: „Der Vater des Soldaten“. In: Leipziger Volkszeitung, 9.11.1965.
- Triumph des Lebenswillens. In: Ostsee-Zeitung, 7.11.1959.
- Wahre Helden. Aus einer Diskussion über den sowjetischen Film „Die Lebenden und die Toten“. In: Märkische Volksstimme, 25.11.1964.
- Wahrheit und Leidenschaft. Ein Filmwerk, „Die Lebenden und die Toten“, erfüllt von großem Menschentum. In: Märkische Volksstimme, 25.11.1964.
- Zum Glück geschaffen – wie der Vogel zum Flug. Das Gespräch der Woche: Der Film „Ein Menschenschicksal“. In: Brandenburgische Neueste Nachrichten, 15.11.1959.

8.3. Sekundärliteratur

- Agde, G. (Hg.): Kahlschlag: das 11. Plenum des ZK der SED 1965: Studien und Dokumente. Berlin 1991.
- Aretin, Karl O. Freiherr v.: Der Film als zeithistorische Quelle. In: Politische Studien 96/1958, S. 254 ff.
- Arnold, S. R.: Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis: Kriegserinnerung und Geschichtsbild im totalitären Staat. Bochum 1998.
- Aurich, R.: Film in der Geschichtswissenschaft. Ein kommentierter Literaturüberblick. In: Geschichtswerkstatt 17/1989.
- Badstübner, R./ Loth, W. (Hg.): Wilhelm Pieck – Aufzeichnungen zur Deutschlandpolitik. Berlin 1994.
- Badstübner-Peters, E.-M.: Ostdeutsche Ansichten über eigenes und Fremdes in der Alltagsgeschichte der DDR. In: Jarausch, K.; Siegrist, H. (Hg.): Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. Frankfurt a. M., New York 1997.
- Baecque, A. de: Andrei Tarkovski. Paris 1988.
- Balázs, B.: Der Geist des Films (1930). Zit. nach: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien 1972, 6. Aufl. 1980.
- Barber, J./ Harrison, M.: The Soviet Home Front, 1941–1945: A Social and Economic History of the USSR in World War II. London 1991.
- Barck, S.: Die fremden Freunde. Historische Wahrnehmungsweisen deutsch-sowjetischer Kulturbeziehungen in der SBZ in den Jahren 1948 und 1949. In: Jarausch, K.; Siegrist, H. (Hg.): Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. Frankfurt a. M., New York 1997.
- Barlog, B.: Theater lebenslänglich. München 1981.
- Bartov, O.: The Eastern Front, 1941–45: German Troops and the Barbarisation of Warfare. New York 1986.
- Bawden, L.-A./ Tichy, W. (Hg.): rororo-Filmlexikon, Bd. 1. Reinbek bei Hamburg 1984.
- Behrends, J. C.: Die Propaganda der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft in der frühen DDR (1949–1956). Berlin 1999.
- Beitz, W.: Krieg als immerwährendes Thema. In: ders. (Hg.): Vom „Tauwetter“ zur Perestrojka. Bern u.a. 1994, S. 159–185.
- Belde, H.-J.: Das Bild der Bundeswehr in der Militärpresse der NVA. In: Wehrforschung. Frankfurt a. M., 5/1975, S. 133–135.
- Bentele, G. (Hg.): Semiotik und Massenmedien. München 1981.
- Benz, W.: Potsdam 1945. Besatzungsherrschaft und Neuaufbau im Vier-Zonen-Deutschland. München (3. Auflage) 1994.
- Berding, H.: Der politische Mythos in der Theorie Georges Sorels und in der Praxis des Faschismus. In: Kluxen, K./ Mommsen, W. J.: Studien zur Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1968.
- Berding, H.: Rationalismus und Mythos. Gesellschaftsauffassung und politische Theorie bei Georges Sorel. München, Wien 1969.

- Bessel, R./ Jessen, R.: Die Grenzen der Diktatur. Staat und Gesellschaft in der DDR. Göttingen 1996.
- Beutelschmidt, Th.: Sozialistische Audiovision: zur Geschichte der Medienkultur in der DDR. Potsdam 1995.
- Beyrau, D. (Hg.): Das Tauwetter und die Folgen: Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956. Bremen 1988.
- Beyrau, D.: Intelligenz und Dissens: die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985. Göttingen 1993
- Birke, E./ Neumann, R. (Hg.): Die Sowjetisierung Ost-Mitteleuropas. Untersuchung zu ihrem Ablauf in einzelnen Ländern. Frankfurt a. M. 1959.
- Blanke, B. M.: Kriegs- und Feindbild in der Nationalen Volksarmee. In: Jacobsen, H.-A.: Drei Jahrzehnte Außenpolitik der DDR. München, Wien 1979, S. 325–332.
- Böke, K. (u.a.): Politische Leitvokabeln in der Adenauer-Ära. Berlin 1996.
- Bollag, B.: From the Avant-Garde to Socialist Realism: Some Reflections on the Signifying Procedures in Eisenstein's Stachka and Donskoi's „Raduga“. In: Günther, H. (Hg.): The Culture of the Stalin Period. London 1991, S. 251–265.
- Bonnell, V. E.: Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin. Berkeley 1997.
- Bonwetsch, B.: Der „Große Vaterländische Krieg“. Vom deutschen Einfall bis zum sowjetischen Sieg (1941–1945). In: Schramm, G. (Hg.): Handbuch der Geschichte Rußlands. Stuttgart 1992, S. 909–1008.
- Bonwetsch, B.: Der „Große Vaterländische Krieg“ und seine Geschichte. In: Geyer, D. (Hg.): Die Umwertung der sowjetischen Geschichte. Göttingen 1991, S. 167–187.
- Bonwetsch, B.: Der Stalinismus in der Sowjetunion der dreißiger Jahre. Zur Deformation einer Gesellschaft. In: JHK 1993, S. 11–36.
- Bonwetsch, B.: „Ich habe an einem völlig anderen Krieg teilgenommen“: Die Erinnerung an den „Großen Vaterländischen Krieg“ in der Sowjetunion. In: Berding, u.a.: Krieg und Erinnerung. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen 2000, S. 145–168.
- Bonwetsch, B./ Bordjugov, G.: Stalin und die SBZ. Ein Besuch der SED-Führung in Moskau. In: VfZ 42 (1994), S. 279–303.
- Broszat, M./ Weber, H. (Hg.): SBZ-Handbuch. Staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. München (2. Auflage) 1993.
- Bucher, P.: Der Film als Quelle. Audiovisuelle Medien in der deutschen Archiv- und Geschichtswissenschaft. In: Der Archivar 4/1988, S. 497–524.
- Buchloh, S.: „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“: Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas. Frankfurt a. M. 1996.
- Buchschwenter, R./ Tillner, G.: Geschichte als Film / Film als Geschichte. Zur Interpretation des „historischen Spielfilms“. In: Zeitgeschichte 9–10/1994.
- Buck, G.: Über die Identifizierung von Beispielen – Bemerkungen zur „Theorie der Praxis“. In: Marquard, O./ Stierle, K.: Identität. München 1979, S. 64 ff.

- Bulgakova, O.: Der Mann mit der Pfeife oder Das Leben ist ein Traum. Studien zum Stalinbild im Film. In: Loiperdinger, M. u.a. (Hg.): Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München, Zürich 1995.
- Bulgakova, O./ Hochmuth, D.: Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Eine Dokumentation. Berlin 1992.
- Cassirer, E.: Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens. Frankfurt a. M. 1985.
- Cassirer, E.: Vom Mythos des Staates. Zürich 1949.
- Chotzen, Ch.: Kulturrevolutionäre Veränderungen in Mecklenburg zwischen 1949 und 1952. Eine Untersuchung über die Entwicklung der Theater, des Lichtspielwesens und des künstlerischen Laienschaffens, unter besonderer Berücksichtigung von Arbeitsbedingungen, Arbeitsweise und kulturpolitischer Führung. Rostock 1987.
- Connely, J.: Stalinismus und Hochschulpolitik in Ostmitteleuropa nach 1945. In: GuG 24 (1998), S. 5–23.
- Conrad, Ch./ Kessel, M.: Blickwechsel: Moderne, Kultur, Geschichte. In: dies. (Hg.): Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart 1998.
- Cottam, K. J.: Women in War and Resistance: Selected Biographies of Soviet Women Soldiers. Nepean/Ontario 1998, S. 278–395.
- Dallin, A.: German Rule in Russia, 1941–1945: A Study in Occupation Policies. Boulder/Colorado 1981.
- Daniel, U.: Clio unter Kulturschock. Zu den aktuellen Debatten in der Geschichtswissenschaft. In: GWU 48 (1997), S. 195–218, 259–278.
- Daniel, U./ Siemann, W.: Historische Dimensionen der Propaganda. In: Propaganda, Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789–1989. Frankfurt a. M. 1994.
- Daniel, U./ Siemann, W. (Hg.): Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung 1789–1989. Frankfurt a. M. 1994.
- Davies, S.: Popular Opinion in Stalin's Russia. Terror, Propaganda and Dissent 1934–1941. Cambridge 1997.
- Deleuze, G.: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt a. M. 1990.
- Deleuze, G.: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a. M. 1985.
- Deutscher, I.: Eine politische Biographie. Stuttgart 1962.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart 1980.
- Diedrich, Th.: Zwischen Arbeitererhebung und gescheiterter Revolution in der DDR. Retrospektive zum Stand der zeitgeschichtlichen Aufarbeitung des 17. Juni 1953. In: JHK 1994, S. 288–305.
- Diedrich, Th./ Ehlert, H./ Wenzke, R. (Hg.): Im Dienste der Partei: Handbuch der bewaffneten Organe der DDR. Berlin 1998.
- Diedrich, Th./ Wenzke, R.: Die getarnte Armee: Geschichte der Kasernierten Volkspolizei der DDR 1952 bis 1956. Berlin 2001.
- Diesener, G./ Gries, R. (Hg.): Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert. Darmstadt 1996.
- Die „Stalingrader Schlacht“. Ein sowjetrussischer Film. In: Frankfurter Neue Presse, 7.3.1950

- Eagleton, T.: *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 1993.
- Ebert, J.: Das geschichtliche Interesse am Film. In: *Filmkritik* 12/1978, S. 620.
- Elbe, M.: Die trojanischen Kraniche. Zu einem sowjetischen Film. In: *Deutsche Tagespost*, 12.8.1958.
- Eliade, M.: *Mythos und Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1988.
- Emmerich, W.: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig 1996.
- Engel, Ch. (Hg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart, Weimar 1999.
- Engel, L.: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt a. M. 1992.
- Enzensberger, H. M.: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*. Frankfurt a. M. (9. Auflage) 1976.
- Erbe, G.: Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem „Modernismus“ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur in der DDR. Opladen 1993.
- Erickson, J.: Soviet Women at War. In: Garrard, J./ Garrard, C. (Hg.): *World War 2 and the Soviet People*. London 1993, S. 50–76.
- Fejtő, F.: *Geschichte der Volksdemokratien*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1988.
- Ferro, M.: *Cinéma et histoire*. Paris 1993.
- Ferro, M.: *Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l’histoire*. Paris 1977.
- Ferro, M.: Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft. In: Bloch, M. u.a.: *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse (1976)*. Frankfurt a. M. 1977.
- Ferro, M.: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte? In: Rother, R. (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin 1991.
- Ferro, M.: The fiction film and historical analysis. In: Smith, P. (Hg.): *The Historian and Film*. Cambridge 1976.
- Filme in der DDR 1945–1986. Kritische Notizen aus 42 Kinojahren. Hg. vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V.. Köln 1987.
- Filmmuseum Potsdam: *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*. Berlin 1994.
- Filmstellen VSETH/VSU, 1989/90.
- Filtzer, D.: Die Chruschtschow-Ära. Entstalinisierung und die Grenzen der Reform in der UdSSR, 1953–1964. Mainz 1995.
- Fledelius, K.: Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht. In: van Kampen, W./ Kirchhoff, H. G. (Hg.): *Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück*. Stuttgart 1979.
- Forster, Th.: *Die NVA: Kernstück der Landesverteidigung der DDR*. Köln 1979.
- Franke, L.: Die Frau mit den vielen Gesichtern – Frauenbilder im sowjetischen Film. In: Soden, K. von (Hg.): *Lust und Last – Sowjetische Frauen von Alexandra Kollontai bis heute*. Berlin 1990, S. 96–102.
- Gansel, C. (Hg.): *Der gespaltene Dichter Johannes R. Becher. Gedichte, Briefe, Dokumente*. Berlin 1991.
- George, S. (Hg.): *Dante. Die Göttliche Komödie*. Stuttgart 1988.

- Gersch, W.: Film in der DDR: Die verlorene Alternative. In: Jacobsen, W. u.a. (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar 1993, S. 323–364.
- Geserick, R.: 40 Jahre Presse, Rundfunk und Kommunikationspolitik in der DDR. München 1989.
- Geyer, D.: Rußland in den Epochen des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine zeitgeschichtliche Problemskizze. In: GuG 23 (1997), S. 258–294.
- Glaser, H.: Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart. München/Wien 1997.
- Golczewski, F./ Pickhan, G.: Russischer Nationalismus. Die russische Idee im 19. und 20. Jahrhundert. Darstellung und Texte. Göttingen 1998.
- Golovskoy, V./ Rimberg, J.: Behind the Soviet Screen. The Motion-Picture Industry in the USSR 1972–1982. Ann Arbor 1986.
- Gransow, V.: Kulturpolitik in der DDR. Berlin 1975.
- Gregor, U.: Patalas, E.: Geschichte des Films. Gütersloh 1962.
- Gregor, U.: Wenn die Kraniche ziehen. In: Filmkritik 5/1959.
- Groys, B.: Gesamtkunstwerk Stalin. München 1988.
- Günther, H.: Der sozialistische Übermensch. Maksim Gork'ij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart, Weimar 1993.
- Güstrow, D.: In jenen Jahren. Berlin (West) 1983. In: Kleßmann, Ch./ Wagner, G. (Hg.): Das gespaltene Land. Leben in Deutschland 1945 bis 1990. Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte. München 1993, S. 60–61.
- Gura, A. V.: Simvolika životnykh v slavjanskoj narodnoj tradicii. Moskau 1977.
- Habel, F.-B.: Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme: Die vollständige Dokumentation aller DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993. Berlin 2001.
- Hagemann, F.: Die Politarbeit der Kasernierten Volkspolizei. Politische Zielsetzung, Aufbau und Wirksamkeit 1952/53. Hamburg 1994.
- Hardtwig, W./ Wehler, H.-U. (Hg.): Kulturgeschichte Heute. Göttingen 1996.
- Hauck, G.: Einführung in die Ideologiekritik. Bürgerliches Bewußtsein in Klassik, Moderne und Postmoderne. Hamburg, Berlin 1992.
- Haug, F. W.: Elemente einer Theorie des Ideologischen. Hamburg, Berlin 1993.
- Hauser, A.: Kunst und Gesellschaft. München 1988.
- Hauser, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1953. Sonderausgabe von 1983.
- Heider, M.: Politik – Kultur – Kulturbund. Zur Gründungs- und Frühgeschichte des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands 1945–1954 in der SBZ/DDR. Köln 1993.
- Heimann, Th.: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959. Berlin 1994.
- Heinze, Th.: Medienanalyse. Ansätze zur Kultur- und Gesellschaftskritik. Opladen 1990.
- Hennig, A.: Kulturkrise. Hamburg 1947.
- Hey, B.: Zeitgeschichte im Kino: Der Kriegsfilm vom Zweiten Weltkrieg bis Vietnam. In: GWU 47, 1996, S. 579–589.
- Hickethier, K.: Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären. In: GuG 25, S. 146–172.
- Hickethier, K. u.a. (Hg.): Der Film in der Geschichte. Berlin 1997.

- Hildermeier, M.: Geschichte der Sowjetunion. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München 1998.
- Hildermeier, M.: Interpretationen des Stalinismus. In: HZ 264 (1997), S. 655–674.
- Hochschild, A.: The unquiet ghost: Russians remember Stalin. New York 1994.
- Hoffmann, D. u.a. (Hg.): Die DDR vor dem Mauerbau. Dokumente zur Geschichte des anderen deutschen Staates 1949–1961. München 1993.
- Hoffmann, H.: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film. Band 1. Frankfurt a. M. 1988.
- Holba, H. (Hg.): Filmprogramme in der DDR 1945–1975. Wien, Berlin 1976.
- Holzweißig, G.: Die schärfste Waffe der Partei: eine Mediengeschichte der DDR. Köln, Weimar, Wien 2002.
- Holzweißig, G.: Zensur ohne Zensor: die SED-Informationsdiktatur. Bonn 1997.
- Hübner, K.: Die Wahrheit des Mythos. München 1985.
- Hübner, K./ Tenfelde, K.: Arbeiter in der SBZ-DDR. Essen 1999.
- Hübner, P.: Konsens. Konflikt und Kompromiß. Soziale Arbeiterinteressen und Sozialpolitik in der DDR 1945–1970. Berlin 1995.
- Hülbusch, N.: Im Spiegelkabinett des Diktators: Stalin als Filmheld im sowjetischen Spielfilm (1937–1953). Alfeld/Leine 2001.
- Hyams, J.: War Movies. New York 1984.
- Iggers, G. G.: Zur „Linguistischen Wende“ im Geschichtsdenken und in der Geschichtswissenschaft. In: GuG 21/1995, S. 557 ff.
- Isaksson, F./ Fuhrhammer, L.: Politik und Film. Ravensburg 1974.
- Jacobsen, W. (Hrsg.): Babelsberg: das Filmstudio. Berlin 1994.
- Jäger, M.: Kultureller Neubeginn im Zeichen des Antifaschismus. In: Fischer, A. (Hg.): Studien zur Geschichte der SBZ/DDR. Berlin 1993, S. 117 ff.
- Jäger, M.: Kultur und Politik in der DDR. Ein historischer Abriß. Köln 1982.
- Jäger, M.: Kultur und Politik in der DDR 1945–1990. Köln 1994.
- Jameson, F.: The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System. London 1991.
- Jameson, F.: Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur. In: Burger, Ch. u.a.: Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Frankfurt a. M. 1982.
- Janka, W.: Spuren eines Lebens. Berlin 1991.
- Jansen, P. W./ Schütte, W. (Hg.): Andrej Tarkowskij. München, Wien 1987.
- Jarusch, K.: Dictatorship as Experience. Towards a Socio-Cultural History of the GDR. New York 1999.
- Jarusch, K./ Siegrist, H. (Hg.): Amerikanisierung und Sowjetisierung in Deutschland 1945–1970. Frankfurt a. M., New York 1997.
- Jessen, R.: Die Gesellschaft im Staatssozialismus. Überlegungen zu einer Sozialgeschichte der DDR. In: GG 21 (1995), S. 96–110.
- Jessen, R.: Diktatorische Herrschaft als kommunikative Praxis. Überlegungen zum Zusammenhang von „Bürokratie“ und Sprachnormierung in der DDR-Geschichte. In: Lüdtke, A./ Becker, P. (Hg.): Akten. Eingaben. Schaufenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag. Berlin 1997, S. 57–78.

- Johnson, V.: Rußland nach dem Tauwetter. In Nowell-Smith, G. (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar 1998, S. 600–611.
- Johnson, V. T./ Petrie, G.: The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fuge. Bloomington 1994.
- Judt, M.: „Nur für den Dienstgebrauch“ – Arbeiten mit den Texten einer deutschen Diktatur. In: Lüdtke, A./ Becker, P. (Hg.): Akten. Eingaben. Schaulfenster. Die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag. Berlin 1997, S. 29–38.
- Kaelble, H. u.a. (Hg.): Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart 1994.
- Kampen, W. van/ Kirchhoff, H. G. (Hg.): Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück. Stuttgart 1979.
- Kannapin, D.: Antifaschismus im Film der DDR: DEFA-Spielfilme 1945–1955/56. Köln 1997.
- Karl, L.: Von Helden und Menschen. Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm (1941–1965). In: Osteuropa, 1/2002, S. 67–82.
- Karpf, E. (Bearb.): Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres. Frankfurt a. M. 1989.
- Keep, J. L. H.: Last of the Empires: A history of the Soviet Union 1945–1991. Oxford, New York 1995.
- Kenez, P.: Cinema and Soviet Society, 1917–1953. Cambridge 1992.
- Kenez, P.: Der sowjetische Film unter Stalin. In: Nowell-Smith, G. (Hg.): Geschichte des Internationalen Films. Stuttgart, Weimar 1998, S. 354–362.
- Kerényi, K.: Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos, in: ders. (Hg.): Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt 1967.
- Kersten, H.: Der Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. 2 Bde. Bonn 1963.
- Kirsner, I.: Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen. Stuttgart, Berlin, Köln 1996, S. 203–206.
- Klaus, E.: Macht und Ohnmacht des Publikums. Oder: Wer macht das Publikum. In: Marbolek, I./ Saldern, A. von (Hrsg.): Radiozeiten: Herrschaft, Alltag, Gesellschaft (1924–1960). Potsdam 1999, S. 183–205.
- Kleßmann, Ch.: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945–1955. Bonn (5.Auflage) 1991.
- Koch, G.: Schwierigkeiten beim Schreiben von Filmgeschichte. In: Film und Fernsehen in Forschung und Lehre 1982.
- Kocka, J. (Hg.): Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien. Berlin 1993.
- Kowalczyk, I.-S. u.a.: Der Tag X – 17. Juni 1953. Die „Innere Staatsgründung“ der DDR als Ergebnis der Krise 1952/54. Berlin 1995.
- Kracauer, S.: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1993
- Kracauer, S.: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M. 1993.
- Koenen, G.: Utopie der Säuberung: was war der Kommunismus? Berlin 1998.
- Koestler, A.: Der Yogi und der Kommissar. Esslingen 1950.

- Korte, H.: Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen. In: Hickethier, K. u.a. (Hg.): *Der Film in der Geschichte: Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin 1997.
- Kramer, M.: *Die Landwirtschaft in der Sowjetischen Besatzungszone. Die Entwicklung in den Jahren 1945–55*. Bonn 1957.
- Krenzlin, L.: Das „Formalismus-Plenum“. Die Einführung eines kunstpolitischen Argumentationsmodells. In: Cerny, J. (Hg.): *Brüche, Krisen, Wendepunkte. Neubefragung von DDR-Geschichte*. Leipzig, Jena, Berlin 1990.
- Kutsch, A.: Rundfunknutzung und Programmpräferenzen von Kindern und Jugendlichen im Jahre 1931. Schülerbefragungen in der Pionierphase der Hörerforschung. In: *Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte*, 4/1996, S. 205–215.
- Langenohl, A.: *Erinnerung und Modernisierung. Die öffentliche Rekonstruktion politischer Kollektivität am Beispiel des neuen Rußland*. Göttingen 2000.
- Lawton, A.: *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London, New York, 1992.
- Lazarev, L.: Russian Literature on the War. In: Garrand and Garrand (Hg.): *World War 2 and the Soviet People*. London 1993.
- Le Fanu, M.: *The Cinema of Andrej Tarkovsky*. London 1987.
- Lefèbvre, H.: *Das Alltagsleben in der modernen Welt*. Frankfurt a. M. 1972.
- Lefèvre, R.: *Quand passent les cicognes*. In: Chevalier, J.; Egly, M.: *Regards neufs sur le cinéma*. Paris 1963.
- Leiser, E.: „Deutschland erwache!“ Propaganda im Film des Dritten Reiches. Reinbek bei Hamburg 1989.
- Lemke, M. (Hg.): *Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR (1945–1953)*. Köln, Weimar, Wien 1999.
- Lemke, M.: Die Sowjetisierung der SBZ/DDR im ost-westlichen Spannungsfeld. In: *APZ B6/97*, S. 41–53.
- Lerg, W. B.: *Theorie der Kommunikationsgeschichte*. In: Burkart, R./ Hömberg, W. (Hg.): *Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung*. Wien 1992, S. 204–229.
- Lewada, J.: *Die Sowjetmenschen 1989–1991. Soziogramm eines Zerfalls*. Berlin 1992.
- Linnerz, H.: Durchbruch zur Weltklasse: Der Zug der Kraniche. In: *Echo der Zeit*, 17.8.1958.
- Löhmman, Reinhard: *Der Stalinmythos. Studien zur Sozialgeschichte des Personenkultes in der Sowjetunion (1929–1935)*. Münster 1990.
- Loth, W.: *Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte*. München 1996.
- Lüdtke, A./ Becker, P. (Hg): *Akten, Eingaben, Schaufenster: die DDR und ihre Texte. Erkundungen zu Herrschaft und Alltag*. Berlin 1997.
- Lüdtke, A.: Die DDR als Geschichte. Zur Geschichtsschreibung über die DDR. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte B36/1998*, S. 3–16.

- Machtstrukturen und Entscheidungsmechanismen im SED-Staat und die Frage der Verantwortung. Baden-Baden 1995. (Materialien der Enquete-Kommission „Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland“, Bd. II/4)
- Mählert, U.: Kleine Geschichte der DDR. München 1998.
- Mählert, U./ Stephan, G.-R.: Blaue Hemden – Rote Fahnen. Die Geschichte der Freien Deutschen Jugend. Opladen 1996.
- Mampel, S.: Herrschaftssystem und Verfassungsstruktur in Mitteldeutschland. Die formelle und materielle Rechtsauffassung der „DDR“. Köln 1968.
- Manvell, R.: Films and the Second World War. New York 1974.
- Marßolek, I./ von Saldern, A.: Zuhören und Gehörtwerden, 2 Bände. Tübingen 1998.
- Marwick, A.: Der Film ist Realität. In: Schmid, G. (Hg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft. Wien, Köln 1986, S. 297 ff.
- Mayer-Burger, B.: Entwicklung und Funktion der Literaturpolitik der DDR (1945–1978). München 1984.
- Meinecke, F.: Die deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen. Wiesbaden 1946.
- Meister, U.: Zur Geschichte der Bündnispolitik der SED mit der künstlerischen Intelligenz. Probleme, Orientierungen und Ergebnisse. Leipzig 1988.
- Meletinskij, E. M.: Poetika mifa. Moskau 1976.
- Mergel, Th./ Welskopp, Th. (Hg.): Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft: Beiträge zur Theoriedebatte. München 1997.
- Moltmann, G./ Reimers, K. F. (Hg.): Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen 1970.
- Mozer, I.: Die Ballade vom Soldaten. In: Krieg und Frieden, atomare Bedrohung. Frankfurt a. M. 1988, S. 10–21.
- Mückenberger, Ch. (Hg.): Prädikat: Besonders schädlich. Berlin 1990.
- Münch, I. von (Hg.): Dokumente der Wiedervereinigung Deutschlands. Stuttgart 1991.
- Muth, H.: Der historische Film. Historische und filmische Grundprobleme. Teile I/II. In: GWU 11/1955, S. 670 ff., Teile III–VI. In: GWU 12/1955, S. 738 ff.
- Naimark, N. M.: Die Russen in Deutschland. Die sowjetische Besatzungszone 1945 bis 1949. Berlin 1997.
- Naimark, N. M.: Die sowjetische Militäradministration in Deutschland und die Frage des Stalinismus. In: ZfG 43 (1995), S. 293–307.
- Naumann, P.: Der Film als historische Quelle. Mit einer Analyse von „Füsilier Wipf“. Zürich 1986.
- Navailh, F.: The Image of Women in Contemporary Soviet Cinema. In: Lawton, A. (Hg.): The Red Screen – Politics, Society, Art in Soviet Cinema. London 1992, S. 211–230.
- Nembach, E.: Stalins Filmpolitik: Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938. St. Augustin 2001.

- Niethammer, L. u.a. (Hg.): Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR. 30 biographische Eröffnungen. Berlin 1991.
- O Tannenbaum an der Wolga. Gegenoffensive im zweiten Teil. In: Der Spiegel 38/1949.
- Oeser, I.: Zu Fragen der Stationierung sowjetischer Truppen in der Deutschen Demokratischen Republik. In: Deutsche Außenpolitik, 5/1957, S. 382–386.
- Overy, R.: Russia's War: A History of the Soviet War Effort, 1941–45. New York 1998.
- Pike, D.: The Politics of Culture in Soviet Occupied Germany 1945–1949. Stanford 1992.
- Pirker, Th.: Der Plan als Befehl und Fiktion. Opladen 1995.
- Prokop, D.: Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg i. Br. 1995.
- Prokop, D.: Soziologie des Films. Neuwied, Berlin 1970
- Quandt, S./ Süßmuth, H. (Hg.): Historisches Erzählen. Formen und Funktionen. Göttingen 1982.
- Quentin, P.: Politische Propaganda. Ihr Wesen, ihre Technik. Zürich 1946.
- Reimers, K. F./ Friedrich, H. (Hg.): Zeitgeschichte in Film und Fernsehen. Analyse – Dokumentation – Didaktik. München 1982.
- Riedel, H. (Hg.): Mit uns zieht die neue Zeit ... : 40 Jahre DDR-Medien. Eine Ausstellung des Deutschen Rundfunk-Museums 25. Aug. 1993 bis 31. Jan. 1994. Berlin 1993.
- Rosenstone, R. A.: Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen. In: Rother, R. (Hg.): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin 1991.
- Rost, H.: Der lange Weg ... 1. Flugzeugführerlehrgang der DDR-Militärflieger. Episoden – Glanz und Gloria junge Männer. Offenburg 1998.
- Rothe, W.: Jahre in Frieden. Eine DDR-Biographie. Berlin 1997.
- Rother, R. (Hg.): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin 1991.
- Sabrow, M. (Hg.): Geschichte als Herrschaftsdiskurs: der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR. Köln u.a. 2000.
- Salje, G.: Psychoanalytische Aspekte der Film- und Fernsehanalyse. In: Leithäuser, L. u.a.: Entwurf zu einer Theorie des Alltagsbewußtseins. Frankfurt a. M. 1977.
- Sartorti, R.: On the Making of Heroes, Heroines and Saints. In: Stites, R.: Culture and Entertainment in Wartime Russia. Bloomington/Indiana 1995.
- Schanze, H.: Literarisches Erinnern – filmisches erinnern. In: Schöne, A. (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Bd. 10. Tübingen 1986.
- Scherstjanoi, E.: Die sowjetische Deutschlandpolitik nach Stalins Tod 1953. Neue Dokumente aus dem Moskauer Außenministerium. In: VfZ 48 (1998), S. 497–549.
- Scherstjanoi, E. (Hg.): „Provisorium für längstens ein Jahr“. Die Gründung der DDR. Berlin 1993.

- Schieder, Th. (Hg.): Handbuch der europäischen Geschichte. Bd. 7. Stuttgart 1992.
- Schmid, G. (Hg.): Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft. Wien, Köln 1986.
- Schmidt, U. C.: Radioaneignung. In: Marbolek, I./ Saldern, A. von (Hg.): Zuhören und Gehörtwerden. Bd. 1: Radio und Nationalsozialismus: zwischen Lenkung und Ablenkung. Tübingen 1998, S. 243–363.
- Schöne, A. (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Bd. 10. Tübingen 1986.
- Schörken, R.: Begegnungen mit Geschichte. Vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien. Stuttgart 1995.
- Schroeder, K.: Der SED-Staat. Geschichte und Strukturen der DDR. München 1998.
- Schubbe, E. (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. 2 Bände. Stuttgart 1972, 1977.
- Seeblen, G.: Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek bei Hamburg 1980.
- Senjavskaja, E. S.: 1941–1945: frontovoe pokolenie. Istoriko-psichologičeskoe issledovanie. Moskau 1995.
- Sieder, R.: Was heißt Sozialgeschichte? In: ÖZG 1/1990, S. 25–48.
- Shdan, W. N. (Hg.): Der sowjetische Film. Band 1 – Von den Anfängen bis 1945. Berlin (Ost) 1974.
- Shlapentokh, D./ Shlapentokh, V.: Soviet cinematography 1918–1991. Ideological conflict and social reality. New York 1993.
- Smith, G. M.: The impact of World War II on women, family life, and mores in Moscow, 1941–1945. Ann Arbor 1990, S. 129 ff.
- Sowjetisches Modell und nationale Prägung. Kontinuität und Wandel in Ostmitteleuropa nach den Zweiten Weltkrieg. Hg. im Auftrag der Fachkommission Zeitgeschichte im J.-G.-Herder-Forschungsrat von Hans Lemberg unter Mitwirkung von Karl von Delhaes. Limburg/Lahn 1991.
- Spittmann, I. (Hg.): Die SED in Geschichte und Gegenwart. Köln 1987.
- Staritz, D.: Die Gründung der DDR. Von der sowjetischen Besatzungsherrschaft zum sozialistischen Staat. München (3. Auflage) 1995.
- Staritz, D.: Geschichte der DDR 1949–1990. Frankfurt a. M. 1996.
- Steinbach, P.: Zeitgeschichte und Massenmedien aus der Sicht der Geschichtswissenschaft. In: Wilke, J. (Hg.): Massenmedien und Zeitgeschichte. Berichte der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (DGPK) vom 20. bis 22. Mai 1998 in Mainz zum Thema Massenmedien und Zeitgeschichte. Mainz 1998, S. 32–52.
- Stempel, H.: Iwans Kindheit. In: Filmkritik, 11/1963, S. 529 ff.
- Stites, R.: Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. Cambridge 1992.
- Studiengruppe Militärpolitik: Die Nationale Volksarmee. Ein Anti-Weißbuch zum Militär in der DDR. Reinbek bei Hamburg 1976.
- Suny, R.: Stalin and his Stalinism. In: Kershaw, I./ Lewin, Moshe (Hg.): Stalinism and Nazism. Dictatorships in Comparison. Cambridge 1997, S. 26–52.
- Talbott, S.: Chruschtschow erinnert sich. Reinbek bei Hamburg 1971.

- Tarkovskij, A.: Die versiegelte Zeit. Berlin, Frankfurt a. M. 1985.
- Tarkovski, A.: Iwans Kindheit. In: Filmstudio 39. Zeitschrift für Film, 5/1963, S. 3 ff.
- Taubman, W. u.a.: Nikita Khrushchev. New Heaven, London 2001.
- Taylor, R./ Christie, I. (Hg.): Inside the Film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema. London 1991.
- Taylor, R.: Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London 1998.
- Taylor, R./ Spring, D. (Hg.): Stalinism and Soviet Cinema. London, New York 1993.
- Terveen, F.: Der Film als historisches Dokument. Grenzen und Möglichkeiten. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 3/1955, S. 57 ff.
- Terveen, F.: Historischer Film und historisches Filmdokument. In: GWU 7, 1956, S. 750 ff.
- Terveen, F.: Vorschläge zur Archivierung und wissenschaftlichen Aufbereitung von historischen Filmdokumenten. In: GWU 6/1955, S. 169 ff.
- Thomas, S. (Hg.): Das Programm der SED. Das erste Programm der SED, das vierte Statut der SED, das nationale Dokument. Köln 1963.
- Thompson, E. P.: Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse. 1. Bd. Frankfurt a. M. 1987.
- Tompson, W. J.: Khrushchev: A Political Life. London 1995.
- Treue, W.: Das Filmdokument als Geschichtsquelle. In: Historische Zeitschrift 186/1958.
- Tümmeler, E.: Die Agrarpolitik in Mitteldeutschland und ihre Auswirkung auf Produktion und Verbrauch landwirtschaftlicher Erzeugnisse. Berlin 1969.
- Tumarkin, N.: The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia. New York 1994.
- Turovskaja, M.: Das Kino der totalitären Epoche. In: Bulgakova, O. (Hg.): Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Land der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe Moskau-Berlin. Berlin 1995.
- Turovskaja, M./ Allardt-Nostitz, F.: Andrej Tarkowskij, Film als Poesie – Poesie als Film. Bonn 1981.
- Virilio, P.: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Frankfurt a. M. 1989.
- Visarius, K.: Wenn die Kraniche ziehen. In: Krieg und Frieden, atomare Bedrohung. Frankfurt a. M. 1988, S. 134–143.
- Vorsteher, D. (Hg.): Parteiauftrag: Ein Neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR. Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997. Berlin, München 1996.
- Weber, H.: Die DDR 1945–1990. München 1993.
- Weber, H.: Geschichte der DDR. München 1999.
- Wehner, J.: Kulturpolitik und Volksfront. Ein Beitrag zur Geschichte der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945–1949. Frankfurt a. M. u.a. 1992.
- Weigel-Klinck, N.: Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas im US-amerikanischen Spielfilm seit 1968. Alfeld/Leine 1996.
- Weiner, A.: Making Sense of War. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton 2001.

- Weitz, E. D.: *Creating German Communism 1890–1990. From Popular Protest to Communist State*. Princeton 1995.
- Wenzke, R.: *Auf dem Wege zur Kaderarmee. Aspekte der Rekrutierung, Sozialstruktur und personellen Entwicklung des entstehenden Militärs in der SBZ/DDR bis 1952/53*. In: Thoß, B. (Hg.): „Volksarmee schaffen – ohne Geschrei!“ Studien zu den Anfängen einer „verdeckten Aufrüstung“ in der SBZ/DDR 1947–1952. München 1994.
- Wenzke, R.: *Die Nationale Volksarmee (1956–1990)*. In: Diedrich, Th.; Ehlert, H.; Wenzke, R. (Hg.): *Im Dienste der Partei: Handbuch der bewaffneten Organe der DDR*. Berlin 1998, S. 423–535.
- Werth, N.: *Ein Staat gegen sein Volk. Gewalt, Unterdrückung und Terror in der Sowjetunion*. In: Courtois, S. u.a. (Hg.): *Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror*. München 1998, S. 240–267.
- Wette, W.: *Das Rußlandbild in der NS-Propaganda*. In: Volkmann, H.-E.: *Rußlandbild im Dritten Reich*. Köln, Weimar, Wien 1994, S. 55–78.
- Wilharm, I.: *Geschichte in Bildern: von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle*. Pfaffenweiler 1995.
- Woll, J.: *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. London, New York 2000.
- Wolle, S.: *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989*. Berlin 1998.
- Youngblood, D. J.: *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge 1992.
- Zöllner, W.: *Der Film als Quelle der Geschichtsforschung*. In: *ZfG* 13/1965, S. 638 ff.
- Zorkaia, N.: *The Illustrated History of the Soviet Cinema*. New York 1991.
- Zubkova, E.: *Russia after the War. Hopes, Illusions and Disappointments*. New York, London 1998.