

Bereichsrezension: Krieg und Film

Rainer Rother, Karin Herbst-Meßlinger (Hg.): Der erste Weltkrieg im Film

München: edition text+kritik 2009, 279 S., ISBN 978-3-86916-030-6, € 24,00

Anton Kaes: Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War

Princeton, Oxford: Princeton University Press 2009, 312 S., ISBN 978-0-691-03136-1, \$ 29,95

Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer, Jörg Schöning (Hg.): Träume in Trümmern. Film – Produktion und Propaganda 1940-1950

München: edition text+kritik 2009, 202 S., ISBN 978-3-86916-027-6, € 21,00

Bianca Raabe: Filmkriege? Visualisierungsformen gewaltsamer Konflikte

Marburg: Tectum, 257 S., ISBN 978-3-8288-9957-5, € 24,90

Krieg und Film stehen in zahlreichen Bezügen und Wechselprozessen zueinander. Darstellungen kriegerischer Auseinandersetzungen sind seit jeher integraler Bestandteil der internationalen Filmproduktion. Schlachtenszenarien gehören zur Bildsprache des Genrekinos, ob Schlachten vergangener Zeiten, wie im Historienfilm, oder zukünftige, wie in der Science Fiction. Die Konzentration auf Erzählungen militärischer Kriegshandlungen hat mit dem Kriegsfilm ein spezifisches Genre herausgebildet. Darüber hinaus wurde die Filmproduktion seit der Erfindung des Kinos nachhaltig von Kriegen beeinflusst. In den Jahren, als das Kino den Wechsel zur Form des abendfüllenden Spielfilms vollzog, prägte ein Krieg die Welt, dessen menschheitsgeschichtliche Bedeutung ihm das Etikett des Ersten Weltkriegs einbrachte. Schnell wurden die Möglichkeiten des Films erkannt, diese menschheitsgeschichtliche Katastrophe bewegungsbildlich festzuhalten. Und erkannt wurde zudem das dramatische Potential des Krieges. Mit *All Quiet on the Western Front* erschien 1930 der Film, der das Bild des *Great War* prägte und gemeinhin als dramaturgische und ästhetische Blaupause für das Genre des Kriegsfilms und den Antikriegsfilm gilt.

In dem von Rainer Rother und Karin Herbst-Meßlinger herausgegebenen Band *Der erste Weltkrieg* findet sich selbstverständlich ein Artikel über Lewis Milestones berühmte Adaption des Romans von Erich Maria Remarque. Thomas F. Schneider, Literaturwissenschaftler und Leiter des Erich Maria Remarque Friedenszentrums in Osnabrück, verbindet in seinem Artikel ästhetische Analyse, Produktions-, Aufführungs- und Zensurgeschichte und sieht die Bedeutung des Films darin, dass er das Bild nicht nur des Ersten Weltkriegs, sondern „das Bild des modernen Krieges in unserem kulturellen Gedächtnis“ (S.87) entscheidend geprägt habe. Als Versehen ist wohl zu werten, dass in der Beschreibung einer Filmszene davon die Rede ist, dass die Kamera nicht zoomt. (Vgl. S.74) Das Zoomobjektiv gab es zum damaligen Zeitpunkt noch nicht. Über *All Quiet on the Western Front* hinaus bietet der Band eine beeindruckende Bandbreite von Perspektiven auf die filmische Repräsentation des Ersten Weltkriegs. So finden sich auch eher geschichtswissenschaftliche Texte (Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich). JeanPaul Goergen befasst sich mit „Bildern und Nachbildern der Schlacht an der Somme, wobei er sowohl auf den berühmten britischen Film *Battle of the Somme* aus dem Jahre 1916, wie auch auf deutsche Produktionen der Weimarer Zeit bis hin zu Dokumentationen der letzten etwa 20 Jahre zu sprechen kommt. Goergens Versuch, eine möglichst große Zeitspanne abzudecken, ist charakteristisch für das Konzept des ganzen Buches. Von Filmen, die noch während des Ersten Weltkriegs gedreht wurden, über Abel Gances Klassiker *J'accuse* ([1919 und 1938] Clément Puget) und nationalsozialistischen Filmen (Rainer Rother), bis

hin zu amerikanischen Produktionen nach dem Zweiten Weltkrieg (Horst Tonn) und DEFA-Filmen (Susanne Brandt) reicht das Spektrum. In vielen Texten wird der Frage nachgegangen, mit welchen Mitteln der Erste Weltkrieg authentisch dargestellt wurde und in welchem Verhältnis inszeniertes und echtes Material zueinander stehen. Relevant ist dies auch für Fernsehdokumentationen zum Ersten Weltkrieg, die in den Texten von Jerome Kuehl, Wolfgang Mühl-Benninghaus und Sönke Neitzel thematisiert werden.

Aufschlussreich und stilistisch herausragend ist Karl Prümms Artikel über „Die Mythologie des Frontkämpfers in der Weimarer Republik und die Anschlüsse im nationalsozialistischen Kriegsfilm“ (S.180-200). Pazifistischen Positionen zum Trotz sei dem Frontsoldat in der Weimarer Republik, so Prümm, eine wichtige „Entlastungsfunktion“ (S.182) zugekommen. Der Frontsoldat habe einen „Sonderstatus“ (S.183) genossen, der von den Nationalsozialisten aufgegriffen und in Filmen wie *Stoßtrupp 1917* (1934) zu propagandistischen Zwecken reinszeniert worden sei. Dadurch seien auch Gegenpositionen zu pazifistischen Kriegsfilmen der Weimarer Republik bezogen worden. Auf Filme dieser Zeit konzentriert sich Philipp Stiasny. Ins Zentrum stellt er die Fragen: „Welche Geschichten sind es, mit denen das Kino der Stummfilmzeit auf die Erfahrung des Weltkrieges reagiert? Welche inhaltlichen und gestalterischen Muster etablieren sich?“ (S.50) Stiasny zufolge finden sich vorzugsweise Filme, „die offenbar bewusst die explizite Bezugnahme auf den Krieg vermeiden, aber dennoch um Erfahrungen kreisen, die kaum trennbar mit diesem Krieg verbunden sind.“ (Ebd.) Sein Befund besteht im Kern darin, dass nahezu alle solche Erfahrungen aufgreifenden Filme, welchen Genres sie auch zuzurechnen seien, melodramatische und mythische Elemente aufweisen.

In der Tat ist davon auszugehen, dass in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg die traumatischen Auswirkungen des *Great War* nicht nur in Kriegsfilmen spürbar gewesen sein müssen, sondern auch in anderen Genres. Diese Zeit, die der Weimarer Republik, ist zuvorderst als Zeit des Umbruchs und des produktiven Chaos im kollektiven Gedächtnis verankert. Kultur und Kunst befanden sich in permanenter Bewegung. Filme wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) erregten großes Aufsehen und Regisseure wie Fritz Lang und F.W. Murnau sorgten für internationales Renommee. Später, unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, sah Siegfried Kracauer im Stil dieser Regisseure und anderer Exempel des Weimarer Kinos den Nationalsozialismus vorweggenommen. Kracauers spektakuläre These ist mittlerweile vielfach relativiert und revidiert worden, zu heterogen war letztendlich die Filmproduktion jener Zeit. Und selbst die Filme, die bei Kracauer im Zentrum stehen, sind auch anders lesbar. Bereits 2003 verwies Stiasny in seinen „Revisionen des Weltkriegs im frühen Weimarer Kino“, erschienen in dem von Thomas Koebner herausgegebenen Band *Diesseits der Dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das Weimarer Kino* (München 2003) auf Anton Kaes' Forschungsarbeit, in den kanonisierten Werken jener Epoche Verschlüsselungen

von Kriegspsychosen und Traumata nachzuweisen. (Vgl. S.173) In einer Endnote seines Artikels in *Der Erste Weltkrieg im Film* verweist Stiasny auf das Buch, mit dem Kaes 2009 die Ergebnisse seiner Spurensuche vorgelegt hat: *Shell Shock Cinema*.

Kaes' Studie ist ein anderer Versuch, das Weimarer Kino als Spiegelung der deutschen Psyche zu lesen. Im Unterschied zu Kracauer geht es hier nicht um ein in die Filme eingeschriebenes *foreshadowing* – die Filme verweisen nicht auf etwas, das folgt –, sondern eher einen *flashback*, etwas, das war. Was in den Filmen *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), *Die Nibelungen* (1924) und *Metropolis* (1927) verschlüsselt eingeschrieben sei, fasst Kaes mit dem Begriff „shell shock“ zusammen, der während des Ersten Weltkriegs aufgekommenen Formulierung für die medizinische Diagnose traumatisierter Frontsoldaten. Sprachlich brilliant und in den detaillierten Analysen hoch originell gelingt Kaes tatsächlich eine stichhaltige Alternative zu Kracauers Ansatz. Kaes Methode besteht darin in den Filmen Affinitäten zu Kontexten aufzuspüren, die für die Erfahrung des Krieges von essentieller Bedeutung waren. Dabei rekurriert er auf literarische Quellen, vor allem aber auf Aussagen namhafter und weniger prominenter Psychologen jener Zeit, die sich zur Behandlung von Kriegsneurosen geäußert haben. Von zentraler Bedeutung ist zudem die Feststellung, dass deutsche Filmemacher am Ende des Krieges die Unmöglichkeit erkannten, den Krieg in seiner neuen technologischen Prägung realistisch darzustellen. So entstanden eher anderen Genres zugehörige und künstlerisch hochreflexive Filme, in denen der Krieg als Subtext ästhetisch implementiert worden sei. Einige Beobachtungen rufen insofern Erstaunen auf, weil der Bezug zum medizinischen Diskurs der Kriegsneurose evident erscheint. Dies gilt insbesondere für *Das Cabinet des Dr. Caligari*, in dem das Verhältnis zwischen Psychiater und Patient, Traum und Trauma sowie die zum damaligen Diskurs der Militärpsychiatrie gehörigen Themen des Somnambulismus, der Hypnose und des Wahnsinns eine wesentliche Rolle spielen. Der Horror dieses Films verweise unterschwellig immer wieder auf den Horror des Krieges. Und so lautet der Befund in Bezug auf *Das Cabinet des Dr. Caligari*, dass Wienes Film „preserves the liminal experience of the front more authentically than any naturalistic depiction of war and its human consequences.“ (S.86) Ebenfalls im Gewand des Horrorfilms verarbeite Murnaus *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* Kriegserfahrungen, indem ein junger Mann gezeigt wird, der sein Zuhause und seine Frau (homefront) enthusiastisch verlässt, in der Fremde (front) die absolute Grenzerfahrung macht, neurotisiert zurückkehrt, den Tod in Gestalt Nosferatus mit sich bringt und damit ein Massensterben auslöst. Fritz Langs *Nibelungen* thematisiere die Fragen von Ehre und Treue (Nibelungentreue), die den Diskurs zum Ausgang des Ersten Weltkriegs in Form der Dolchstoßlegende prägten. Sein Science Fiction Klassiker *Metropolis* wiederum konfrontiere den Mythos mit der Moderne der 1920er Jahre, biblische Bilder und tradierte (deutsche) Wertesysteme

mit Visualisierungen einer futuristischen Stadt und einer fordistischen Mechanisierung des Menschen. Analog zum Massensterben auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs führe auch hier die Verabschiedung vom Individuum, dessen Gleichschaltung in der Masse, in die Katastrophe. Das versöhnliche Ende mache indes deutlich, dass 1927 die Zeit für einen Neuanfang, für ein Arrangement zwischen den Machthabern und den Arbeitern (sinnbildlich die Soldaten), reif gewesen sei. Damit ist indes nur der Kern der jeweiligen Analysen angegeben. Kaes Studien gehen weit darüber hinaus. Sie machen transparent, dass der Krieg seine Spuren auf komplizierten und verworrenen Wegen hinterlassen hat.

Wie verhält es sich diesbezüglich mit dem Zweiten Weltkrieg? Es ist bekannt, dass sich das Genre des Kriegsfilms bereits im letzten Kriegsjahr in Form des US-amerikanischen *Combat Films* in seiner klarsten Form ausprägte. Gut und Böse waren in diesem Krieg weitaus besser voneinander zu unterscheiden als im Ersten Weltkrieg. Dies ist jedoch die Perspektive der Alliierten. Wie stand es um die deutsche Perspektive und wie reagierte das Kino darauf? Vollzog es einen klaren Bruch mit dem Kino der NS-Zeit oder finden sich auch Kontinuitäten?

In dem Cinograph-Buch *Träume in Trümmern* werden Antworten auf diese Fragen gefunden. Ein Schwerpunkt wird auf die Entwicklungen im dokumentarischen Bereich, in Wochenschauen und im Kulturfilm gelegt. In vielen Texten bestätigt sich, was für andere gesellschaftliche Bereiche schon lange bekannt ist. Diejenigen, die mithalfen, das NS-Regime am Leben zu halten, haben danach weiter gearbeitet. Dies gilt eben auch für Filmschaffende. Erstaunlich ist es, welche Kehrtwenden in der ideologischen Ausrichtung dabei genommen wurden, ohne dass sich die Ästhetik wesentlich veränderte. So zeigt etwa Günter Agde, wie Wochenschau-Kameraleute (z.B. Werner Bergmann, Albert Ammer und Horst Grund) nach dem Krieg „auf die gleiche Weise Bilder in gleichen Strukturen, Gliederungen und Auflösungen wie zuvor“ (S.17f) an der Front machten. Können ästhetische Mittel derart austauschbar sein? Kommt es weniger auf den Typ des ideologischen Überbaus von Filmpropaganda, als vielmehr darauf an, dass überhaupt eine propagandistische Intention besteht? In der Gesamtgestaltung von Wochenschauen zwischen 1939 und 1950 seien, so Hans-Peter Fuhrmann, zwar Kontinuitäten, vor allem aber auch Brüche erkennbar. Nicht alle Autoren suchen nach Kontinuitäten und Brüchen zwischen der Kriegs- und der Nachkriegszeit. So finden sich etwa auch Texte, die sich auf das danach und davor konzentrieren, wie etwa Christiana Mückenbergers Untersuchung von DEFA-Jugendfilmen zwischen 1946 und 1949 oder Christoph Brecht und Ines Steiners Artikel über HJ-Fliegerfilme der Kriegszeit. Sehr überzeugend stellen die beiden AutorInnen die Ambivalenz dieser Jugendfilme dar. Während sich etwa in Karl Ritters Erwachsenen-Fliegerfilmen das nationalsozialistische Gedankengut recht ungebrochen Bahn bricht, scheinen Filme wie *Himmelhunde* (1941/42) und *Junge Adler* (1943/44) „kein klares ideologisches Profil“ (S.118) aufzuweisen. Erstaunt stellen die AutorInnen fest, und dieses Erstaunen überträgt sich auf den Leser, dass der

Grundsatz liberaler Pädagogik, wonach Jugend um Verantwortung übernehmen zu können, auch Fehler begehen, in sie gesetztes Vertrauen enttäuschen können darf, in diesen Filmen „unbesehen akzeptiert und auf die Mittel indirekter Beeinflussung der Jugend“ (S.120) gesetzt wird.

Nach dem Zweiten Weltkrieg haben sich infolge der Teilung der Welt die Kriege verändert. Eben auf Kriege neueren Datums, auch solche, für die Herfried Münkler den Begriff der ‚Neuen Kriege‘ geprägt hat, kommt Bianca Raabe in ihrer politikwissenschaftlichen Dissertation zu sprechen. Der Ansatz besteht vor allem darin, die Analyse von Bildern für die Politikwissenschaft resp. den Forschungsbereich ‚Internationale Beziehungen‘ fruchtbar zu machen. Man merkt der Arbeit aber schnell an, dass sich die Autorin auf dem Gebiet der Filmanalyse nicht wirklich zu Hause fühlt. Überzeugend ist noch die Diskussion der wichtigsten Ansätze aus der Bildwissenschaft. Fragwürdig erscheint dann aber bereits die Beschreibung der bildanalytischen Vorgehensweise: „Das systematische Erfassen der Bildinhalte basiert auf der konkreten Bildbeschreibung. Die genaue Beschreibung einer Visualisierung dient dazu, die Struktur und erste Grundlagen des inhaltlichen und formalen Aufbaus des Bildes zu erkennen.“ (S.37) Wird das nicht bereits in der Schule vermittelt, nur weniger verklausuliert ausgedrückt? Es wäre wesentlich sinnvoller gewesen, die Methodik der Analyse von Film- und von fotografischen Bildern zu reflektieren. In Bezug auf Letztere wird dies nur teilweise, in Bezug auf Filmbilder überhaupt nicht geleistet. Dabei geht es zu einem großen Teil um die Darstellung gewaltsamer Konflikte im Film, etwa in *Three Kings* (1999), *Jarhead* (2005) und *Black Hawk Down* (2001). Offensichtlich aus einem fehlgeleiteten Anspruch sich möglichst wissenschaftlich auszudrücken, resultieren bedauerlicherweise bis zur Unleserlichkeit verbogene und mithin falsche Satzkonstruktionen, wobei entsprechende Passagen vor allem dann auftauchen, wenn die Autorin auf Filme zu sprechen kommt. Zudem wird auf den Bilddiskurs in der Filmwissenschaft verzichtet. Dabei liegt mit Thomas Koebners und Thomas Meders *Bildtheorie und Film* (2006) ein unverzichtbares Kompendium vor, in dem sich auch namhafte Bildwissenschaftler wie Horst Bredekamp und Klaus Sachs-Hombach zum Filmbild geäußert haben.

Zusammenfassend ist die breit angelegte Beschäftigung mit dem Forschungsfeld ‚Krieg und Film‘, die in den vorliegenden Büchern geleistet wird, zu begrüßen. Es wird auch deutlich, dass eine genregeleitete Engführung der Beschäftigung mit Kriegsfilmen durch breiter angelegte Untersuchungen der vielfältigen Wechselwirkungen von Krieg und Film Sinn macht. Dennoch fällt auf, dass Arbeiten und entsprechende Thesen zum Kriegsfilm, die immerhin in den vergangenen Jahren in der deutschsprachigen Filmwissenschaft vorgelegt wurden, allzu selten in die Argumentation einfließen.

Thomas Klein (Mainz)