

Knut Hickethier

### Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit – Zum deutschen Kriegsfilmgenre

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/11970>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hickethier, Knut: Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit – Zum deutschen Kriegsfilmgenre. In: Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.): *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg: Schüren 2007, S. 41–63. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/11970>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Knut Hickethier

## Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit – Zum deutschen Kriegsfilmgenre

Wie kaum ein anderes der großen Filmgenres ist der Kriegsfilm in dem, was ihn als Genre bestimmt, umstritten. Abhängig davon, wie ‚Krieg‘ definiert wird, ändert sich der Korpus an Filmen, die dem Genre zugerechnet werden können. Umstritten ist, was alles als ‚Krieg‘ zählt: Sind es nur die zwischen Staaten geführten Kriege oder gehören auch die Bürgerkriege dazu? Ist auch der Terrorismus ein Sujet des Kriegsfilms, wäre also auch die RAF ein Sujet des Genres und Reinhard Hauffs *Stammheim* (1986) damit ein Kriegsfilm? Ist für den Kriegsfilm die Darstellung von Schlachten konstitutiv, geht es nur um nationale, um kollektive oder auch um individuelle Entscheidungen? Gibt es einen deutschen Kriegsfilm, und wenn ja, was sind seine Eigenheiten?

### I. Zum Genreverständnis

Genres sind Verständigungsbegriffe, um die Kommunikation über Filme zu erleichtern.<sup>1</sup> Zum Genre gehört deshalb, was in der Kommunikation über Filme diesem zugerechnet wird. Genres stellen als Ordnungssysteme Traditionen heraus und neigen zur Beständigkeit. Neubestimmungen des Genres, Erweiterungen oder Umdefinitionen seiner Kerne müssen sich vor allem im Diskurs durchsetzen, indem sie sich für die Diskursteilnehmer angesichts der zu ordnenden Filmgruppen als evident erweisen.

Genres sind Abstraktionen, die in einem Spannungsverhältnis zu den konkreten Filmen stehen. Film und Genre sind deshalb nie deckungsgleich, das Genre kann als Systematisierungsversuch verstanden werden, wo hingegen die konkreten Filme sich zu den Gestaltungsmöglichkeiten ihrer Genres eigenständig verhalten und sich den Genrevorschriften immer wieder entziehen wollen, um nicht vollständig in der bloßen Bestätigung innerhalb des Erwarteten aufzugehen. Für die Filmanalyse als Genreanalyse bleibt deshalb immer ein Rest, der sich einer vollständigen Zuordnung von Film und Genre entzieht.

Der Kriegsfilm hat primär historisch belegte Kriege zwischen Staaten und die in diesem Kontext stattfindenden Auseinandersetzungen (also auch die Kämpfe von Partisanen) zum Gegenstand. Dazu zählen im europäischen Kontext vor allem der Erste und Zweite Weltkrieg. Bei neueren, auch in Europa geführten Kriegen (Bosnienkrieg, Kosovokrieg) wird von einem asymmetrischen Krieg<sup>2</sup> gesprochen, weil bei solchen Kriegen nicht mehr nur zwei oder mehr Staaten als Kombattanten auftreten, sondern unterschiedliche Parteien (auch Milizen, Guerillagruppen, Warlords mit ihren Truppen, etc.) Krieg führen, die sich von ihrer Bewaffnung sehr ungleichgewichtig gegenüber

1 Vgl. Hickethier 2002.

2 Münkler 2002.

stehen, so dass jede Kriegspartei einen ganz anders gearteten Krieg führt. Die Frage, ob etwa Filme, die sich z. B. mit dem 11. September 2001 auseinandersetzen, als Kriegsfilme zu verstehen sind, wird davon abhängig, ob das Modell des asymmetrischen Krieges gelten kann. Ob zwischen den Anschlägen des 11. September und den Kriegen zwischen Staaten filmgenrebezogen zu differenzieren sein wird, ist zu entscheiden, wenn dafür hinreichend fiktionale Produktionen vorliegen, die eine Genreordnung notwendig machen und sich eine solche Differenz im Diskurs entsprechend etabliert hat.

Der Verwendung des Kriegsbegriffs liegt immer eine politische Entscheidung zugrunde. Reinhard Hauffs Film *Stammheim* (1986) wird z. B. deshalb nicht als Kriegsfilm verstanden, weil damit dem Selbstverständnis der RAF Vorschub geleistet werden würde, die sich selbst als ‚im Krieg‘ mit dem kapitalistischen System sah und damit ihre mörderischen Aktionen legitimierte. Gerade in das Verständnis des Kriegsfilms geht also immer auch ein politisches Selbstverständnis einer Diskursgemeinschaft mit ein.

Ein besonderes Beispiel ist der ZDF-Film *Der Dritte Weltkrieg* (1998), der schon vom Titel her dem Genre zugehört, aber eher dem Fernsehfilmgenre der ‚negativen Utopien‘ zuzurechnen ist, da er von realen Ereignissen ausgehend Szenarien einer katastrophischen Entwicklung ausmalt. Vergleichbare Filme sind *Im Zeichen des Kreuzes* (1983), der die Folgen eines Atomunfalls in der Nähe Gorleben ausmalt, oder der ZDF-Film *Die Bombe* (1987), der von einem Attentatsversuch mittels einer Atombombe in Hamburg handelt. *Der Dritte Weltkrieg* entwickelt ein Szenario, was geschehen wäre, wenn Gorbatschow sich 1989 nicht durchgesetzt hätte, sondern ein sowjetischer Hardliner wegen der Unruhen in der DDR einen Dritten Weltkrieg vom Zaun gebrochen hätte. Der Film zeigt zwar mit vielen dokumentarischen Aufnahmen handelnder Politiker, wie es zu einem Kriegsbeginn hätte kommen können, stellt den Krieg selbst letztlich nur am Rande, als Ergebnis einer politischen Fehlentwicklung dar. Bei dem Film handelt sich letztlich um einen dokumentarisch-fiktionalen Politthriller.

Grundsätzlich kennt der Kriegsfilm unterschiedliche Legitimationen des Tötens. Das Kriegshandeln, das immer auch ein Töten impliziert, sieht den offenen Kampf gegen den Gegner und in ihm das Töten als legitim an, weil es um eine existentielle Herausforderung des Gemeinwesens geht, der Tod letztlich anonym ist, der Tötende sein Opfer nicht kennt und es nicht aus dieser Kenntnis heraus tötet. Die Faszination gerade des amerikanischen Kriegsfilms begründet sich geradezu in dieser ‚männlichen Auseinandersetzung‘ mit dieser Herausforderung und um die Bewährung des Einzelnen in der Erfüllung seines ‚höheren‘ Auftrags durch das Gemeinwesen. Abgegrenzt davon sind Tötungshandlungen aus individueller Motivation des eigenen Vorteils, der Rache, der kleinlichen Berechnung, des Gewinnstrebens usf. Diese gelten als illegitim, moralisch verwerflich und verlangen eine Bestrafung, wenn nicht das Schicksal selbst in Form einer Granate, einer Bombe oder ähnlichem die Bestrafung vornimmt. Kriegsfilme haben häufig diese Grenzziehung zwischen legitimem und illegitimem Töten zum Thema, indem sie Wertungen vornehmen und das Handeln der Figuren danach unterscheiden. Gerade der deutsche Kriegsfilm begründet seine Spezifik und die Auseinandersetzung mit dem Schuldproblem immer wieder auf diese scharfe Trennung.

## II. Die nationale Determiniertheit des Kriegsfilms

Kriegsfilm ist nicht gleich Kriegsfilm. Wie bei kaum einem anderen Genre gibt es nationale Determinanten. Setzt man voraus, dass sich der Kriegsfilm auf konkrete historisch belegte Kriege bezieht, sind die kollektiven Erfahrungen dieses Krieges, die eine Gesellschaft gemacht hat, sind die Erinnerungen an diesen Krieg essentiell für die Geschichten, die das Genre von diesem Krieg erzählt. Das reale Kriegsgeschehen selbst ist – auch wenn die Geschichten, die der Kriegsfilm erzählt, fiktional sind und nicht unbedingt mit realen Begebenheiten des Krieges verbunden sein müssen – konstitutiv für das Genre, es bildet den Hintergrund, das ‚Set an Erfahrungen‘ vor dem eine Geschichte erzählt wird. Darin markiert sich auch die Differenz zum Militärfilmgenre, das Geschichten vom Militär in Friedenszeiten erzählt und sich häufig der Form der Komödie bedient.

Konstitutiv für das Kriegsfilmgenre sind die kollektiven Erfahrungen des Krieges, und diese sind für die Deutschen in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg mit der Niederlage, mit den nationalsozialistischen Verbrechen, den Massermorden an den Juden und anderen Bevölkerungsgruppen, den Untaten an der Zivilbevölkerung und weiteren negativen Erfahrungen verbunden. Für die Deutschen verbindet sich der Zweite Weltkrieg unauflösbar mit dem Begriff der Schuld. Dem gegenüber ist für andere europäischen Länder das Kriegsfilmgenre eng mit der Thematisierung des Widerstands, der Résistance und dem Partisanenkampf verbunden und wird mit einem Anspruch der Notwendigkeit des Kämpfens versehen.

Für eine Siegnation seien Kriegsfilme kein Problem, stellte der Filmkritiker Walter Schmieding auf dem Höhepunkt der deutschen Kriegsfilmwelle 1958 fest, denn der Held sei bei den Siegern in der Regel ein „ernsthafter und grüblerischer Mensch“, der zwar eine Abneigung gegenüber dem Töten habe, aber nach innerer Auseinandersetzung die Notwendigkeit des Kampfes für sein Vaterland und die Verteidigung der Demokratie einsehe. Für den deutschen Film sei eine solche Konstruktion nicht möglich, denn, so Schmieding 1958, „der einzelne mochte kein Held mehr sein, er wollte nicht an große Zeiten erinnert werden, die schmächtig geendet hatten, und er konnte in der Beschwörung seines verbissenen Kampfes zunächst nur eine absolut sinnlose Aktion sehen“<sup>3</sup>. Und Sten Nadolny konstatiert zum Kriegssujet noch 2005: „Heroismus ist, nach den überreichen Erfahrungen mit totalitären Regimen und zwei Weltkriegen, nach all dem unendlichen Missbrauch der menschlichen Fähigkeit zur Hingabe, nur noch schwer nachzuvollziehen.“<sup>4</sup>

Der deutsche Kriegsfilm nach 1945 musste also andere Erzählungen vom Krieg herausstellen. Für ihn bedeutet dies, dass er sich vor allem mit dem Zweiten Weltkrieg beschäftigt und – noch wichtiger – dass er nicht nur das militärische Geschehen behandelt, sondern auch das NS-Regime und dessen Verbrechen bis hin zu den Massermorden an den europäischen Juden („Holocaust“, ‚Shoah‘) thematisiert – zumindest um diese Verbrechen weiß und sie anspricht. Der deutsche Kriegsfilm bezog sich vor dem

3 Schmieding 1958.

4 Nadolny 2005.

Hintergrund der großen, von den Deutschen in Gang gesetzten Vernichtungen und Zerstörungen stärker auf eine Friedensethik und argumentierte letztlich immer auch politisch-moralisch.<sup>5</sup>

Der Kriegsfilm ist, deutlicher als manche anderen Genres, immer bezogen auf den gesellschaftlichen Kontext seiner Entstehungszeit. Neben seinen Erzählweisen und Motiven spielen die Funktionen eine zentrale Rolle, die er für die Gesellschaft und für den Einzelnen einnimmt. Von diesen aus gesehen, ist die Darstellung des Krieges zu- meist auf eine andere Zeit bezogen als die Zeit des Krieges; Kriegsfilme, die den gerade sich ereignenden Krieg thematisieren, dienen in der Regel der Propaganda, damit der Legitimation und der Motivation des gerade geführten Kampfes (etwa Rolf Hansens *Die große Liebe*, 1942). Häufig wird jedoch auch hier ein historischer Krieg als Modell für die aktuelle Propaganda des Durchhaltens und des Opfers verwendet (Veit Harlan: *Kol- berg*, 1944). Kriegsfilme sind vom Sujet her überwiegend historische Filme und werden in Zeiten des Friedens gedreht. Das Filmgeschehen steht damit in Spannung zum Wertesystem und den Anschauungen seiner Herstellungszeit. Der Kriegsfilm erzählt deshalb mehr über die Zeit, in der er entsteht, als über den Krieg, von dem er handelt.

Nach 1945 konnte der deutsche Kriegsfilm nicht mehr ein soldatisches Durchhalten bis zum letzten Mann propagieren, konnte auch nicht mehr das Opfer für das Vaterland um jeden Preis etc. herausstellen, sondern musste zum einen die Schuldfrage aufnehmen, zwischen sinnvollem und sinnlosen Einsatz differenzieren und dem grundsätzlichen Friedenswunsch bei weiten Teilen der Bevölkerung und damit auch des Kinopublikums Rechnung tragen. Daraus resultierten dann die verschiedenen Narrative, die der deutsche Kriegsfilm nach 1945 entwickelte.

Mitte der 1950er Jahre beispielsweise beziehen sich alle deutschen Kriegsfilme direkt oder indirekt auf die Debatte um die bundesdeutsche Wiederbewaffnung und die Schaffung der Bundeswehr.<sup>6</sup> Sie versuchen, implizit ein Leitbild und damit eine Legitimation für die neue Armee zu geben, indem sie von Standhaftigkeit, Einsatzbereitschaft, aber auch von moralischer Redlichkeit und dem richtigen Dienen im Sinne der Gemeinschaft handeln. Indem sie den Gegensatz zum verbrecherischen NS-Regime herausstellen, werben sie für eine andere moralische Basis einer nun demokratischen Armee.

Doch sie leisten diese Kritik oft nur indirekt und in dunklen Andeutungen. So polemisiert 1959 der Journalist Gerhard Schoenberner, selbst Mitglied der Freiwilligen Selbstkontrolle Film (FSK), gegen die Mehrheit der Mitte der 1950er Jahre produzierten deutschen Kriegsfilme: „Alle diese Filme zeigen den Krieg isoliert. Sie alle lassen die politische Konzeption unberücksichtigt.“ Und weiter: „Die Filme erregen den Ehrgeiz, es den Filmhelden gleichzutun. Krieg als Charakterschule.“ Er resümiert: „Krieg als vorgegebenes Schicksal, gegen das man nichts machen kann. Der Kriegsfilm hilft so, Kriege zu machen.“<sup>7</sup>

Schoenberner stellt den Kriegsfilm als extrem widersprüchliche Konstellation dar: „Der Kriegsfilm zeigt Menschlichkeit als Schwäche, Verzweiflung als Heroismus, den

5 Vgl. auch Baier 1980, Becker/Schöll 1995.

6 Vgl. Bleicher/Hickethier 2005.

7 Schoenberner 1959.

Kampf als Mutprobe, das Töten als Sport, die Zerstörung als Aufgabe, den Schrecken als Schönheit, das Chaos als Poesie, die Ausnahme als Regel, die Regel als Ausnahme, das Ende als Anfang, den Wahnsinn als Sinn“.<sup>8</sup> Hinter einer solchen Beschreibung steht – quasi als reziproke Darstellung – die Vorstellung, was ein ‚Antikriegsfilm‘ zu leisten habe.

In den 1960er Jahre bilden die Auschwitz-Prozesse und überhaupt die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit die Folie, vor der die Kriegsthematisierung zu sehen ist. In dieser Zeit koppelte sich auch die Beschäftigung mit dem Holocaust vom Kriegsfilmgenre ab, verselbständigt sich. So spielt z. B. Frank Beyers *Jakob, der Lügner* (1975) vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs, aber den Film, dessen Handlung in den letzten beiden Wochen vor der Vernichtung des Warschauer Ghettos angesiedelt ist, deshalb als Kriegsfilm zu bezeichnen, scheint dem allgemeinen Verständnis dieses Genres wenig zu entsprechen.

In den 1990er und 2000er Jahren bildet die Aufwertung des deutschen Widerstands den Hintergrund der Thematisierung des Krieges, obwohl wir in dieser Zeit einen klaren deutlichen Funktionszusammenhang (noch) von Krieg und Produktionsgenwart der Filme nicht genau ausmachen können. Vereinzelt wird auch der Topos einer ‚Normalisierung‘ des Verhältnisses zur Armee und zu deren Bereitschaft zum Einsatz herausgestellt. Die Debatte, ob der von Bernd Eichinger produzierte *Der Untergang* (2004), der das Ende des Zweiten Weltkriegs in Hitlers ‚Führerbunker‘ in Berlin zeigt, nicht doch aus Hitler einen ‚tragischen Helden‘ mache, ist in diesem Kontext zu sehen. Vielen Kritikern war das Herausstellen des Verbrecherischen des NS-Regimes nicht deutlich genug. Die implizite Heroisierung der Hauptfiguren, Kennzeichen des Kriegsfilms, scheint in diesem Film als narratives Grundmuster durchzuschlagen. Ähnlich entwickelte sich die Kritik an Heinrich Breloers Fernsehreihe über Hitlers Rüstungsminister Albert Speer *Speer und Er* (2005).

Die Definition der Grenzen des Genres und deren Veränderungen werden bezeichnenderweise anfangs nicht vom Kinofilm, der oft in den Konventionen und narrativen Mustern des NS-Films stecken bleibt (etwa Alfred Weidenmanns *Der Stern von Afrika* von 1957 folgt in einigen Szenen dem Muster von Rolf Hansens *Die große Liebe*), sondern vom Fernsehfilm ausgeweitet (Fritz Umgelters *Am grünen Strand der Spree*, 1960; Egon Monks *Ein Tag*, 1965). Überhaupt hat der Fernsehfilm die Grenzen des Kriegsgenres in der Anfangszeit am stärksten zur Thematisierung des NS-Regimes und der Massenvernichtung der Juden verschoben und sich am deutlichsten gegen die narrativen, oft den Krieg glorifizierenden Konstruktionen einerseits des deutschen und andererseits des amerikanischen Kinokriegsfilms verwehrt.

Das Fernsehen konnte sich aufgrund seiner von den Publikumserwartungen weniger abhängigen Produktion mehr Freiheiten leisten, konnte auch in stärkerem Maße Tabus anrühren und deutlicher eine moralisch-pädagogische Haltung gegenüber dem Publikum einnehmen. Schon 1956 zeichnete beispielsweise das westdeutsche Fernsehen mit der Adaption von Albrecht Goes *Unruhige Nacht* (R: Franz-Peter Wirth, 1955) ein positives Bild eines deutschen Deserteurs, der standrechtlich erschossen wird, bei

dem aber die Sympathien der Zuschauer liegen (mit verändertem Schluss inszenierte Falk Harnack 1958 die Geschichte noch einmal als Kinofilm). Die positive Darstellung des Deserteurs war zu dieser Zeit im deutschen Kinofilm undenkbar. Auch sind in der Folgezeit bis heute alle fiktionalen audiovisuellen Kriegsdarstellungen immer vor dem Hintergrund zahlreicher Dokumentationen und Berichte über den Zweiten Weltkrieg im Fernsehen zu sehen, die einen ständig aktualisierten Wissenszusammenhang über den Krieg anboten.



Poetik des Endes eines Deserteurs in der TV-Adaption von *Unruhige Nacht*.

Die Funktionalität der Thematisierung des Zweiten Weltkriegs für Probleme und Konstellationen der Gegenwart seiner Produktion und Rezeption lässt sich nicht immer so handfest zeigen wie beim Kriegsfilm der 1950er Jahre und dessen Bezug auf die Remilitarisierung der Bundesrepublik. Dies hat in den letzten Jahren in der Genrededebatte dazu geführt, den Kriegsfilm stärker in den Kontext der Erinnerungskultur zu rücken und vereinzelt auch für die 1950er Jahre den Konnex von Wiederbewaffnung der Bundesrepublik und deutscher Kriegsfilmproduktion abzustreiten.<sup>9</sup> Dass eine Propagandawirkung zur „Weckung der Wehrbereitschaft“, wie es Wilfried von Bredow 1973 polemisch formulierte<sup>10</sup>, nicht als Intention der Bundeswehr-Generalität aus den Akten von Armee und Verteidigungsministerium herauszulesen ist und die Filme nicht zu einer tatsächlich vorhandene Wehrbereitschaft geführt haben, stellt den Konnex von Schaffung der Bundeswehr und dem Kriegsfilm nicht grundsätzlich in Frage, sahen doch zahlreiche zeitgenössische Filmkritiker – und offenbar auch zahlreiche Zuschauer – diesen Zusammenhang als gegeben an und thematisierten ihn vielfach.

### III. Die Konkurrenz des deutschen mit dem amerikanischen Kriegsfilm

Das Dilemma des deutschen Kriegsfilms besteht darin, dass das bundesdeutsche Kino seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs vom amerikanischen Kriegsfilm dominiert wird. Eine Untersuchung über das Filmangebot der Jahre 1945 bis 1960 zählt allein 275 Kriegsfilme, der Filmkritiker Eckart Schmidt kam 1964 für die Jahre 1953 bis 1958 sogar auf über 737 Kriegsfilme, davon bis 1958 allein 588 Filme.<sup>11</sup> In diesen Zahlen sind auch in großem Umfang amerikanische Produktionen enthalten. Sie erlaubten dem männlichen deutschen Publikum traditionelle Identifikationen mit überkommenen Männlichkeitsidealen, Omni-

9 Vgl. dazu Hugo 2003.

10 Bredow 1975, 318.

11 Stock/Köster 1977, 9. Schmidt 1964.

potenzvorstellungen, Kampfsituationen und Technikfaszinationen und betrieben zudem das Geschäft der Westintegration, indem sich die deutschen Zuschauer mit den GIs und der amerikanischen Sicht auf die Welt identifizierten. Eine derartige, in der Regel ungebrochene Darstellung des Krieges war im deutschen Kriegsfilm aufgrund der deutschen Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges nicht möglich.

Dabei war der amerikanische Kriegsfilm selbst defizitär und in seiner Dramaturgie und in der Inszenierung des Kriegsspektakels letztlich ‚antiquiert‘. Denn den ultimativen Krieg, den die USA selbst mit dem Atombombenabwurf auf Hiroshima und Nagasaki evoziert hatten, und der als Schreckensbild hinter jeder aktuellen Kriegsthematisierung stand, wurde im amerikanischen Kriegsfilm mehr oder weniger systematisch ausgeblendet. Am Atomkrieg gingen letztlich die Konventionen des Genres zu Schanden, der Atomkrieg als real bereits geführter Krieg desavouierte das Genre als einen auf Realität bezogenen Erzählrahmen.

In der filmwissenschaftlichen Diskussion ist vielfach die These zu lesen, dass der amerikanische Kriegsfilm die Muster auch für den deutschen Kriegsfilm nach 1945 geliefert habe. Wiederum Wilfried von Bredow formulierte 1973 pointiert, dass die amerikanischen und britischen Kriegsfilme „das Terrain“ für den deutschen Kriegsfilm vorbereitet hätten.<sup>12</sup> Doch der deutsche Film bedurfte einer solchen Hilfe nicht, verfügten doch die das bundesdeutsche Kino bestimmenden deutschen Regisseure über genügend eigene Erfahrung in der Inszenierung von Kriegsfilmern, die sie bereits im ‚Dritten Reich‘ sammeln konnten. Auch wird dabei die grundsätzliche Differenz in der Thematisierung des Krieges bei deutschen und amerikanischen Filmen des Genres verkannt.

In den amerikanischen Kriegsfilmern im bundesdeutschen Kino war in den 1950er Jahren vor allem die Darstellung des Koreakrieges und der Pazifikschlachten des Zweiten Weltkrieges dominant, die Filme über die alliierte Invasion dagegen, mutmaßte Eckart Schmidt, wurden offenbar eher in Japan gezeigt.<sup>13</sup> Der amerikanische Kriegsfilm präsentierte vor allem einen Krieg, der in der ‚Ferne‘ spielte (wie es auch den Erfahrungen der großen Mehrheit der amerikanischen Zuschauer entsprach). Damit koppelte er sich tendenziell ab von den eigenen Kriegserlebnissen der deutschen Zuschauer und konnte auf diese Weise als Abenteuer- und Heldengeschichte rezipiert werden. Das Genre etablierte sich auf diese Weise in einer ambivalenten Gestalt im deutschen Kino und oszillierte zwischen den spektakulären Gewalt-Technik-Männer-Illuminationen des amerikanischen und der moralischen, die eigene Schuld thematisierenden Didaktik der deutschen Genrebeiträge. Man kann daraus den Schluss ziehen, dass der deutsche und der amerikanische Kriegsfilm im Kino für unterschiedliche Gefühlsbereiche standen, dass die jeweiligen Filme teilweise sogar gegensätzlichen Gefühlskonglomeraten verbunden waren: Während auf der einen Seite Erregung, Gewalt, Omnipotenzanspruch, Kampf und existentielle Angst mobilisiert werden, geht es auf der anderen Seite um Verantwortung, Gerechtigkeit, Moralität und Menschlichkeit.

Der amerikanische Kriegsfilm wurde – vor allem was seine Spektakularität, die Darstellung des Kriegsgeschehens und die Herausstellung von Männerbildern betrifft – zu-

12 Bredow 1975, 321.

13 Schmidt 1964.



nehmend zum Maßstab, an dem auch die neueren deutschen Kriegsfilm gemessen wurden, während deren spezifischer Charakter mit immer größerem Zeitabstand zum Ende des Zweiten Weltkriegs verblasste. Gegenüber den amerikanischen Kriegsfilm wirkten die deutschen Produktionen des Genres deshalb häufig weniger hart und weniger spektakulär. Dieses Image der Biederkeit und Moralität hat vor allem die Einschätzungen jüngerer Zuschauer, denen die realen Kriegserinnerungen und eigenen Kriegserfahrungen fehlten, vom deutschen Kriegsfilm geprägt.<sup>14</sup> Dabei werden die Leistungen des deutschen Kriegsfilm oft verkannt, der zu einem wesentlichen Teil auch das Selbstverständnis der deutschen Gesellschaft mit beeinflusst hat.

Seit den 1970er Jahren gibt es Versuche, sich vereinzelt den – sich historisch auch verändernden – amerikanischen Standards anzunähern, etwa in der deutsch-britischen Koproduktion *Steiner – das Eiserne Kreuz I und II* (1978), der zumindest in der Darstellung von Brutalitäten an die amerikanischen Kriegsfilm der Zeit anschloss. Joseph Vilsmaiers Film *Stalingrad* (1993), der den Überlebenskampf im Stalingrad-Kessel darstellt, blieb ohne Genre-Fortsetzung ebenso wie Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* (2004). Die deutschen Kriegsfilm wie *Steiner, Das Boot* (1981), *Stalingrad* oder *Der Untergang* stellten seit den 1970er Jahren Einzelfilme dar, die letztlich keine eigene deutsche Genretradition begründeten.

#### IV. Der deutsch-deutsche Kriegsfilm

So wie die Thematisierung des Zweiten Weltkriegs im deutschen Film von der Situation der militärischen Niederlage und moralischer Schuld bestimmt wird, so wird er auch durch die deutsche Teilung geprägt. Der deutsche Kriegsfilm – vor allem in den 1960er Jahren – ist deshalb auch ein politischer Film. Die Verarbeitung des Krieges im Film der DDR und der Bundesrepublik Deutschland erfolgt unterschiedlich und bezieht sich jeweils auf den Gründungsmythos der beiden deutschen Teilstaaten, in die Krieg und Niederlage eingeschrieben sind als Zäsur, von der aus alles neu zu beginnen hat.

In der Bundesrepublik wird zunächst Bezug genommen auf eine letztlich tapfere und redliche Wehrmacht, deren ‚Anständigkeit‘ letztlich durch den Widerstand des 20. Juli noch gesteigert wird und der als Widerstand der Offiziere vor allem eine innere Haltung begründet. Zunehmend wird die Schuld an den Verbrechen des NS-Regimes thematisiert und verurteilt und aus der Verurteilung eine Verpflichtung für die Bundesrepublik abgeleitet. In der DDR wird der Krieg insgesamt als faschistischer Krieg verstanden. Der Gründungsmythos der DDR bezieht sich auf den aktiven Widerstand gegen Hitler und die Zerschlagung des NS-Regimes durch die Rote Armee, zu der ein direkter Wechsel der Einzelnen von deutscher Seite her legitim ist, um den Faschismus aktiv zu zerschlagen.<sup>15</sup>

Gemeinsam ist den deutsch-deutschen Genrevarianten der Gegensatz zwischen den Wehrmachtssoldaten auf der einen und SS, Gestapo, SD auf der anderen Seite. Im bundesdeutschen Film vor allem der 1950er Jahre wird dieses Muster grundlegend als

14 Vgl. auch Schlinker 1965.

15 Vgl. Hickethier 2005.

Schwarzweiß-Gegensatz verwendet. Im DDR-Film wird dieser Gegensatz weniger stark betont, hier ist auch die Wehrmacht und der in ihr herrschende preußische ‚Kadavergehorsam‘ nie schuldlos. Während die Helden im bundesdeutschen Kriegsfilm vor allem innere Auseinandersetzungen zwischen Pflichtgefühl und Gewissen führen, zielt der DDR-Film auf eine klare Entscheidung sowohl der Figuren als auch der Zuschauer für die richtige Seite im Krieg (Konrad Wolfs *Sterne*, 1958; Oliver Hagens *Gewissen in Aufruhr*, 1961; Joachim Kunerts *Die Abenteurer des Werner Holt*, 1965), und diese ist die der Roten Armee oder nach dem Krieg die DDR. Hier gilt als Ausdruck der klaren Entscheidung der Seitenwechsel der Helden, der im bundesdeutschen Film verpönt ist und häufig mit dem Charakterbild der Feigheit verknüpft wird. Kapitulation ist im bundesdeutschen Film nur den obersten Generälen erlaubt (Paulus in Frank Wisbars *Hunde wollt ihr ewig leben*, 1958) und auch die wird letztlich zwiespältig betrachtet. Der bundesdeutsche Film bleibt in den 1950er Jahren indifferenter, die Perspektive der Figuren ist hoffnungslos, es bleibt nur eine innere Distanz zum Krieg und NS-Regime (*Der Stern von Afrika*, Frank Wisbars *Haie und kleine Fische*, 1957), letztlich sind alle tragische Helden, die die Sympathie der Zuschauer verdienen, auch wenn sie sinnlos weiterkämpfen.

Vom Umfang der Genreproduktionen ist die Gewichtung zwischen West und Ost unterschiedlich: Die Defa produzierte relativ wenig Filme, die sich mit dem Krieg beschäftigten, während der bundesdeutsche Film vor allem in den 1950er Jahren zahlreiche Kriegsfilme ins Kino brachte. Der bundesdeutsche Film wollte – bei all seinem Verständnis für eine geläuterte militärische Ausstattung der Gesellschaft – dann doch auch unter der Hand den Bedarf an Bildern vom Kriege befriedigen, auf die die amerikanischen Genreproduktionen abzielten. Er wollte auch der Verarbeitung der individuellen Erinnerungen dienen. Denn dieser Aspekt darf nicht vergessen werden: Gerade in den 1950er Jahren, also in den 15 Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, bestand für ein männliches Publikum ein Bedarf, die eigenen Erlebnisse und Erfahrungen zu bewältigen, ohne sie im Detail selbst ansprechen zu müssen. Das Kriegsfilmgenre konnte mit seinen Filmen die Erinnerungen thematisieren und bot Formulierungsvorschläge an, während die Zuschauer über ihr eigenes Handeln im Krieg selbst schweigen konnten. Denn für das Selbstverständnis der Zuschauer durften der Einsatz für den Krieg, das Durchhalten und die Opfer nicht gänzlich umsonst sein, sondern mussten zumindest einen höheren oder allgemeinen Sinn gehabt haben.<sup>16</sup> Eine solche Notwendigkeit der individuellen Verarbeitung der eigenen Erlebnisse benötigte der DDR-Film nicht, weil er die Verarbeitung der Kriegserfahrungen über den fortbestehenden antifaschistischen Kampf ermöglichte.

## V. Antikriegsfilm und Kriegsfilm

Seit Beginn des bundesdeutschen Films 1949/50 besteht mit der Einrichtung der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) die Auflage, dass deutsche Filme u. a. keine militaristischen Tendenzen fördern durften. Damit verband sich die schon seit den 1920er Jahren bestehende Formel vom ‚Antikriegsfilm‘, der gegen Krieg und

Kriegsbegeisterung mobilisieren sollte. Die Diskussion darüber wurde von den frühen 1950er Jahren bis in die Gegenwart geführt, weil die Ambivalenz solcher kategorialen Differenzierung offenkundig war.

Seit Michael Radtkes dezidiert Analyse von 1971 gilt – auch aus darstellungslogischen Gründen – dass der Antikriegsfilm immer „die stille Legitimierung eines jeden kriegerischen Films“ liefert, wenn er sich des Kriegs als Folie bedient.<sup>17</sup> Denn er etabliert, so Radtke, damit den Krieg nicht als Übel, sondern als Faktum. Von einem Antikriegsfilm kann man letztlich nur sprechen, wenn er vom Frieden handelt und diesen zum Thema hat. Rainer Gansera hat dies 1988 noch einmal aufgegriffen und betont, das Kino könne dem militärischen Blick nur entkommen, wenn es lerne, ganz anders mit den Menschen, die es zeige, umzugehen, also diese nicht nur objekthaft erfasst und sie zum bloßen Material macht.<sup>18</sup>

Doch die Differenzierung war auch aus anderen Gründen problematisch. Denn der Kriegsfilm selbst hatte immer auch andere Ziele als eine grundsätzliche Abwehr gegen Krieg überhaupt zu erzeugen. Der Bezug der bundesdeutschen Kriegsfilme zur Wiederbewaffnung vertrugen sich z. B. nicht mit einer grundsätzlich pazifistischen Haltung, sondern der deutsche Kriegsfilm der Zeit sollte eine andere, ‚menschlichere‘ Kriegsführung begründen, sollte das Konzept des ‚Bürgers in Uniform‘ und der ‚Inneren Führung‘ legitimieren helfen. Die Kriegsthematisierung in der DDR dagegen zielte auf eine direkte Bereitschaft für die Weiterführung des antifaschistischen Kampfes, und auch hier zielten die Filme deshalb nicht grundsätzlich auf eine Antikriegsstimmung. Quer zu diesen Positionen stand Bertolt Brechts Stück *Schwejk im Zweiten Weltkrieg*, das auch der SDR 1961 in einer Verfilmung zeigte, wobei diese Verfilmung auf heftige Kritik innerhalb der ARD stieß, weil man vom Kommunisten Brecht nach dem Mauerbau im Westen nichts zeigen dürfe.

Gleichwohl hat die Gegenübersetzung von Kriegsfilm und Antikriegsfilm die deutsche Debatte und die deutsche Rezeption des Genres stark beeinflusst.<sup>19</sup> ‚Antikriegsfilm‘ implizierte deshalb die Prämisse einer moralisch-politischen Grundhaltung: Eigentlich ist der Krieg immer von Übel, aber um bestimmte gesellschaftliche und menschliche Grundwerte zu verteidigen, ist manchmal das Kriegführen notwendig. In der Darstellung des Zweiten Weltkriegs aus einer deutschen Perspektive meinte ‚Antikriegsfilm‘, dass der vom NS-Regime ausgelöste Krieg grundsätzlich falsch war und die Figuren innerhalb dieses falschen und verbrecherischen Krieges zumindest ihre eigene Menschlichkeit und moralische Position bewahren mussten und sich nicht korrumpieren lassen durften. Fast immer stehen in den Filmen deshalb individuelles Handeln und militärisches Agieren der Kriegsparteien gegeneinander, wird ein Gewissenskonflikt für den Einzelnen in unterschiedlicher Form zum eigentlichen Thema des Films. Der Held, die Heldin muss sich für eine menschliche Haltung entscheiden. Dass er/sie dennoch umkommt, offenbart dann dem Zuschauer das Tragische der Menschen in diesem Kriege, soll auch gegen die Unmenschlichkeit des Krieges demonstrieren.

17 Radtke 1971, 15.

18 Gansera 1988.

19 Vgl. Hickethier 1990a.

In Helmut Käutners *Die letzte Brücke* (1953) z. B. entscheidet sich eine deutsche Lazarettchwester dafür, den Partisanen zu helfen und damit gegen eine militärische Pflicht, und wird am Ende auf der Brücke ‚zwischen den Fronten‘ erschossen. Die menschliche Haltung ist in diesem Krieg nicht möglich, diese Haltung wird als eine ‚weibliche‘ und zudem ärztlich motivierte relativiert. Im Gegeneinander von ärztlicher und militärischer Pflicht wird dieses moralische Problem in einigen Filmen auch institutionalisiert (Géza von Radványis *Der Arzt von Stalingrad*, 1958; Wolfgang Liebeneiners *Taiga*, 1958).

Im Grunde wirkt in jedem Film auch das erzählerische Prinzip der ‚poetischen Gerechtigkeit‘, nachdem die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden. Dass der Kriegsfilm häufig zeigt, dass die Guten und Friedensliebenden (häufig die Musik spielenden Soldaten wie in *Hunde, wollt ihr ewig leben*, *Die Abenteuer des Werner Holt*, 08/15) getötet werden, soll gegen den Krieg an sich mobilisieren.

## VI. Die Narrative des deutschen Kriegsfilms nach 1945

Eine vollständige Auflistung der Formen und Typen des deutschen Kriegsfilms kann hier nicht gegeben werden, ergänzend sei auf Typologien verwiesen, die Reinhold E. Thiel 1961 und Eckart Schmidt 1964 vorgelegt haben. Diese sind für die Zeit seit Mitte der 1960er Jahre fortzwickeln und zu systematisieren. Wie häufig bei Typologien lassen sich immer auch Beispiele finden, die singulär bleiben (etwas der DDR-Film *Der Fall Gleiwitz*, 1961, der vom fingierten Überfall auf den Sender Gleiwitz handelt, was als Anlass für den Kriegsbeginn diente) oder die Fluchtgeschichte eines polnischen Offiziers und eines Juden 1940 durch das von den Nazis besetzten Land (*Jacobowsky und der Oberst* 1967). Die verschiedenen Erzählmuster werden als Narrative des Genres im Folgenden kurz skizziert.

*Der Militärschwank*. Filme dieses Erzählmusters hatten nach 1945 angesichts der Erfahrungen, die das Kinopublikum im Zweiten Weltkrieg gemacht hatte, keine Chance, an den Erfolgen der Militärfilme von 1925 bis 1933 anzuknüpfen.<sup>20</sup> Trotz einiger Versuche wie *Mikosch rückt ein* (1952) und *Mikosch, der Stolz der Kompanie* (1957) gab es kein Revival. Auch Helmut Käutners Film *Die Gans von Sedan* (1959), der wie die *Mikosch*-Filme vor dem Ersten Weltkrieg spielt, bot kein überzeugendes Modell einer erneuerten Militärkomödie, der Film wurde vielmehr als Peinlichkeit empfunden.<sup>21</sup> Der Zweite Weltkrieg kommt im deutschen Nachkriegsfilm als Komödie nicht vor. Eine Wiederbelegung des Militärschwanks durch die Thematisierung der Bundeswehr (Ulrich Erfurths *Himmel, Amor und Zwirn*; Géza von Cziffras *Gauner in Uniform* auch als *Hauptmann – Deine Sterne*, alle 1960)<sup>22</sup> oder durch die Beschäftigung mit der Nationalen Volksarmee (Leander Haußmanns *NVA*, 2005) beschränkte sich auf wenige Einzelfälle.

In den ‚ernsthaften‘ Thematisierungen von Krieg und Militär lassen sich unterschiedlichen Narrative erkennen, die auch miteinander kombiniert werden können:

20 Vgl. Hickethier 2003.

21 Vgl. Hembus 1961, 48.

22 Vgl. Schmidt 2003.

Die *Geschichte des soldatischen Helden*. Dieses wohl erfolgreichste Muster der frühen Nachkriegsjahre (in der Regel handelte es sich um U-Boot-Kapitäne oder Flieger) stellt den verwegenen, fairen und in der Regel berühmten Soldaten heraus, der den Krieg wie einen Sport auffasst, der Gegner des NS-Systems ist und von diesem schließlich zu Fall gebracht wird. Carl Zuckmayers *Des Teufels General*, 1946 im Theater uraufgeführt, gibt den Prototypen dieses Narrativs ab. 1955 wurde das Stück von Helmut Käutner verfilmt. Das Muster findet sich in den Filmen über Rommel, Canaris und andere bis hin zum Film über den Fliegeroffizier Marseille (*Der Stern von Afrika*) wieder. Der Krieg wird zum ritterlichen Kampf, dem Helden wird auch vom Gegner Respekt gezollt, er wird durch die Machenschaften von Partei, SS und Gestapo zu Fall gebracht.<sup>23</sup> Der Offizier kann sich trotz aller Einsicht in die Unsinnigkeit des Krieges nicht gegen das NS-Regime wenden. Häufig ist es sein Eid, den er auf Hitler geschworen hat, oft auch ein tief sitzendes Pflichtgefühl, das ihn von der militärisch notwendigen Entscheidung abhält.



Ikonografie des ritterlichen Helden: Curd Jürgens als Inkarnation des ‚anständigen‘ Wehrmachtsoffiziers.

Oft wird auch eine „*Wiederkehr traditioneller militärischer Wertbegriffe*“<sup>24</sup> propagiert, die in einer Auseinandersetzung mit der militärischen Ehre während des Zweiten Weltkriegs angesiedelt ist. Wolfgang Liebeneiners *Urlaub auf Ehrenwort* (1955) gehört dazu, aber auch Harald Reins *U 47. Kapitänleutnant Prien* (1958). In ähnlicher Weise verwendet auch Wolfgang Petersens *Das Boot* (1981) dieses Muster. Hier wird das Erzählmuster des soldatischen Helden variiert, wobei der Akzent stärker auf die positiv zu wertenden Haltungen der Soldaten und Offiziere gelegt wird.

Der *Krieg als Rahmen für den Widerstand*. Zu den Erzählmustern im deutschen Kriegsfilm gehört auch die Thematisierung des Widerstands gegen Hitler. Mit Falk Harnacks *Der 20. Juli* (1955), G. W. Pabsts *Es geschah am 20. Juli* (1955), aber auch Alfred Weidenmanns *Canaris* (1954) soll hier ein Beitrag zum Selbstverständnis der Bundeswehr geliefert werden. Hier wird versucht, die Verantwortung dem eigenen Gewissen gegenüber mit einer höheren Pflicht gegenüber dem Gemeinwesen zu verbinden. Zahlreiche Fernsehfilme wie *Paris, 20. Juli* (1960) griffen das Thema in verschiedenen Va-

23 Vgl. Schmieding 1958.

24 Schmieding 1961, 47.

rianten auf. In den Jahren 2004/05 haben sich vor allem neuere Fernsehfilme (über Stauffenberg u. a.) des Themas angenommen. In diesen Produktion erhalten die Widerstandshelden einen tragischen Zug.

Die *Kapitulationsgeschichte*. Dieses Narrativ (*Hunde, wollt ihr ewig leben*, 1958, *Stalingrad*, 1963, *Stalingrad* 1993, aber auch *Gewissen in Aufruhr*, 1961) ist wenig entwickelt, es bietet offenbar als Erzählmuster nicht hinreichend positive Identifikationsmöglichkeiten für ein Publikum. Beim DDR-Fernsehfilm *Gewissen in Aufruhr* ist deshalb die Kapitulation (und die Übergabe der Stadt Greifswald nach dem Vorbild des historischen Geschehens) nur Anlass zur Entscheidung für ein Leben in der DDR.

Die *Kasernenhofgeschichte*. So wie der Krieg eine Ausnahmesituation darstellt, die die Menschen zu besonderem Handeln herausfordert, ist auch die Kaserne ein von der Gesellschaft abgeschiedener Ort, in dem sich gleichwohl die unterschiedlichen Verhaltenstypen der Gesellschaft wiederfinden. In der Kaserne werden aus zivilen Menschen Soldaten gemacht, hier herrscht oft unsinniger Drill, ‚Schliff‘ bedeutet, hier werden Befehlsempfänger erzeugt. Die Kasernenhofgeschichte knüpft an den Militärschwank an, oft jedoch ohne dessen humoreske Elemente. Prototyp für den deutschen Nachkriegsfilm ist Paul Mays Trilogie *08/15* (1956-58), die das damals neue Leitbild des ‚Bürgers in Uniform‘ zum Hintergrund hat und dieses auch im historischen Beispiel des Zweiten Weltkriegs einklagt. Die Kasernenhofgeschichte enthält Elemente der Schweiakiade und setzt diese ein gegen die Deformation der jungen Soldaten beim ‚Barras‘. Militärischer Drill, Einsatzbereitschaft ja, aber nur für die richtigen Ziele und vor allem nicht, um sich individuell zu bereichern. Die Anknüpfung an *08/15* durch den ebenfalls von Paul May inszenierten Film *Barras heute* (1963) war letztlich wenig erfolgreich und konnte keine neue Tradition begründen.<sup>25</sup>

Die *Lagergeschichte* ist zumeist nach dem Ende des Krieges angesiedelt und beschäftigt sich mit russischen, seltener mit den amerikanischen und britischen Lagern. Prototyp war Fritz Umgelters *So weit die Füße tragen*, eine ARD-Verfilmung des Bestsellers von Josef Martin Bauer (1960) über den Transport deutscher Kriegsgefangener nach Sibirien, deren Lagerleben und den Ausbruch eines Offiziers und dessen Odyssee zurück nach Deutschland. Der Fernsehsechsteiler hatte in der Thematisierung des Lagers jedoch Vorgänger in *Der Arzt von Stalingrad* und *Taiga* (beide 1958).

Zahlreiche Kriegsfilme erzählen die Geschichten junger Hauptfiguren. Schon in den 1950er Jahren ist auffällig, dass die Akteure und Hauptdarsteller immer jünger werden. Dies hat damit zu tun, dass es im deutschen Kriegsfilm Ende der 1950er Jahre immer weniger um eine Darstellung des Krieges als Schlachtenereignis und nationale Herausforderung ging. Die Kriegssituation wird als eine Konstruktion genutzt, in der sich die Einzelnen für etwas bzw. gegen etwas zu entscheiden haben. Das Herausstellen der individuellen Entscheidung dient dazu, ein neues Menschenbild zu formen und die Entscheidung für demokratische und humane Prinzipien zu betonen.

Die *Geschichte der Entscheidungsnot junger Soldaten*. Die Filme thematisieren die Ausweglosigkeit des Krieges, stellen die Ehrlichkeit des Helden heraus, dieser kann aber nicht anders handeln als weiter mitzumachen. Es sind jetzt die jüngeren Darstel-

25 Vgl. zu diesem Film die umfangreiche Darstellung von Schmidt 2003.

ler wie Joachim Hansen, Hansjörg Felmy, Horst Frank u. a., die diese Offiziere verkörpern. Entscheidend sind die im Film oft und lange geführten Debatten über Sinn und Unsinn des Krieges, über Pflicht und Gehorsam (z. B. *Haie und kleine Fische*, *Hunde wollt ihr ewig leben*, *Der Stern von Afrika*, auch Franz-Peter Wirths *Ein Tag, der nie zu Ende geht*, 1959). Den Filmen ist ein gewisser Fatalismus eigen, die Helden können sich nicht zum aktiven Widerstand und zur Verweigerung durchringen. Damit wird der Situation der Bundesrepublik entsprochen, die sich einerseits friedfertig gibt, andererseits eine Wehrfähigkeit für die in der Nato integrierten Bundeswehr benötigt. Man will sich von der NS-Tradition distanzieren, braucht aber deren Offiziere letztlich für die Organisation der neuen Armee und muss hier eine Waffenbrüderschaft mit den Alliierten als ehemaligen Kriegsgegnern ermöglichen.<sup>26</sup>

*Die Geschichte der verblendeten Jugend.* Diese Jugend wird im letzten Moment eingesetzt und wird im Krieg sinnlos. Prototyp ist Bernhard Wickis Film *Die Brücke* (1959), aber auch Laszlo Benedeks *Kinder, Mütter und ein General* (1955). Für den DDR-Film ist hier Kurt Jung-Ahlsens *Betrogen bis zum jüngsten Tag* (1957) zu erwähnen. Hier gibt es keine Perspektive für eine bessere Zukunft, die Ursachen der Verblendung liegen in der Zeit vor dem Kriege, in der falschen Erziehung. Die Jugend wird sinnlos geopfert, das Opfer soll vor allem den Zuschauer empören und in sensibilisieren, gegen jeden Militarismus in der Realität vorzugehen.

*Die Geschichte des Deserters* ist im deutschen Kriegsfilm nicht sehr entwickelt. Franz-Peter Wirths Film nach Goes *Unruhige Nacht* und Falk Harnacks gleichnamiger Kinofilm wurden schon erwähnt, eher pathetisch wird das Muster in Kurt Meisels Film *Kriegsgericht* (1959) verwendet, kritischer dagegen in Wolfgang Staudtes *Kirmes* (1960): Hier wird der Deserteur im Heimatdorf ‚zur Strecke gebracht‘, weil ihm die eigenen Verwandten und Bekannten nicht helfen. In Kriegsdarstellungen der 1970er und 1980er Jahre taucht häufiger die Figur des Deserters auf, oft als eine gehetzte und von der Zivilbevölkerung verfemte Figur.

*Krieg und Nachkrieg als Coming of Age.* Schließlich gehört auch die Geschichte vom Ende des Kriegs dazu, die zu einer Geschichte des Neuanfangs wird und die häufig mit einem Übergang von der Jugend zum Erwachsenen sein verbunden wird. Hierzu gehören neben dem Film von Joachim Kunert *Die Abenteuer des Werner Holt* (1965), Konrad Wolfs *Ich war neunzehn* (1968), Wolfs *Mama, ich lebe* (1977) und Egon Monks *Berlin NO 65* (1965) auch Filme von Edgar Reitz (*Stunde Null*, 1976), Michael Kehlmann/Oliver Storz (*Heldenfrühling*, 1991) und anderen, in denen es vor allem um männliche Jugendliche und ihr Erwachsenwerden geht. Die Endsituation des Krieges hat vor allem Oliver Storz gereizt, der sie auch für andere erzählerische Konstellationen genutzt hat. (Begegnung der Bewohner eines Dorfes mit KZ-Häftlingen in *Drei Tage im April*, 1995, Massaker an einer fünfköpfigen Familie und die Suche nach dem Mörder in *Gegen Ende der Nacht*, 1998).

Der historische Blick auf den zurückliegenden Krieg ist lange Zeit nicht wirklich das zentrale Ziel des deutschen Kriegsfilmgenres. Seine Funktion bestand stattdessen darin, vor allem in den 1950er und 1960er Jahren eine Orientierung für das Hier und

26 Vgl. Schmieding 1961, 46.

Heute der Nachkriegszeit zu geben und dem Einzelnen für dessen Standpunkt gegenüber Krieg, Militär und Bewaffnung Entscheidungshilfen anzubieten. Der Krieg wurde damit zur Initiation für eine neue Zeit.

## VII. Krieg und Nachkrieg – und Coming of Age

Es sind hier vor allem drei Filme, auf die besonders einzugehen ist, die in den 1960er Jahren den Krieg auf unterschiedliche Weise thematisieren. Da ist zum einen Joachim Kunerts Defa-Film *Die Abenteuer des Werner Holt*, 1964 nach dem Roman von Dieter Noll gedreht; dann Egon Monks Filmepisode *Berlin NO 65*, Teil des ARD-Episodenfilms *Der Augenblick des Friedens* (1965), die anderen beiden Teile stammen von Marguerite Duras und Tadeusz Konwicki; und schließlich Konrad Wolfs Film *Ich war neunzehn*, ein Defa-Film aus dem Jahr 1968. Es sind Filme, die den Krieg von einer Randposition her, vom Übergang vom Krieg zum Nachkrieg und damit zum Frieden erzählen und zu bestimmen versuchen. Diese Konstellation wird mit einer anderen Grenzsituation verbunden, dem Übergang vom Stadium der Jugend in das Stadium des Erwachsenseins. Die Filme erzählen den Krieg aus der Perspektive des Einzelschicksals, aus der Sicht des Individuums, was wiederum bedeutet, dass die allgemeinen Aussagen über den Krieg in der Regel in symbolisch verdichteten Konstellationen und Bildern zu finden sind. Die schon in den anderen Narrativen des Genres angelegte Tendenz zur symbolischen Bildverdichtung wird aufgenommen und erfährt eine weitere Zuspitzung.

Der Film *Die Abenteuer des Werner Holt* erzählt die Geschichte des gleichnamigen Gymnasiasten, der 1943 zur Flak eingezogen wird und schließlich zur Infanterie an die Ostfront kommt. Zwischen ihm und dem Offizierssohn Gilbert Wolzow besteht eine enge Freundschaft. Wolzow will den Kampf bis zum Letzten, mehr aus einem verbohrtensoldatischen Lebensgefühl heraus als aus einer Treue zum Nationalsozialismus. Er ist deutlich der Prototyp einer verblendeten Jugend, der nicht mehr zurück kann und auch nicht will.

Der Film, der in den letzten Kriegswochen spielt, zeigt Holt mit den Resten einer Kompanie, kurz vor Kriegsende. Er soll als Funker die Verbindung zu anderen Truppenteilen herstellen und fängt bei seinen Funkversuchen an nachzudenken. In Rückblenden werden die Stationen von der Schule über die Flak bis zum letzten Kampf gezeigt, es sind Situationen, die immer wieder zum Nachdenken herausfordern. Der Zuschauer erlebt die Folgen eines blinden Gehorsams, die Schikanen bei der Ausbildung, dann auch die Spuren des NS-Regimes in den Familien des Dorfes. Holts Vater, ein renommierter Chemiker, verweigerte sich der Herstellung des Giftgases Zyklon B. Holt wird Zeuge eines SS-Massakers an Partisanen in einer Sägemühle und beim Niederschießen von KZ-Gefangenen. Am Ende wendet Werner Holt sein Gewehr gegen den Freund, als dieser trotz hoher Opfer immer noch nicht aufgeben will. Holt und seine Kameraden sind schon auf dem Weg, sich zu ergeben, da wird Holt zurückgerufen, ein SS-Mann will sich an Wolzow rächen und lässt ihn von seinen Leuten aufhängen. Holt greift nun zum Maschinengewehr und mäht die SS-Leute nieder.<sup>27</sup>

27 Vgl. zum Film auch Kanapin 2005.





Der soldatische Lebensweg des Werner Holt: Desillusionierung statt Abenteuer.

Die Geschichte wird hier als eine Kette von Situationen dargestellt, die Entscheidungen herausfordern: dafür oder dagegen zu sein. Am Ende reicht es nicht, nur aufzuzugehen, überzulaufen, zu desertieren, sondern man muss auch aktiv gegen die Nazis, gegen den Faschismus kämpfen. Holt muss sich nicht nur selbst von seinem Freund, der ebenfalls zum Verbrecher geworden ist, abwenden, sondern er muss auch die SS-Leute niederschließen. Der Film fordert eine klare Entscheidung, er fordert darüber hinaus ein aktives Handeln.

Der Film schließt mit dem Ende der Kampfhandlungen, die Entscheidung des Werner Holt eröffnet für den Zuschauer den Frieden und damit Holts Weg in die neue Zeit. Im Roman ist der Anknüpfung des Helden in der neuen Gesellschaft ein ganzer zweiter Band gewidmet, symbolisch gleich gesetzt mit dem „Riss des Vorhangs“, wobei dieses biblische Motiv hier als Bild für den Schleier der Verblendung genommen wurde.<sup>28</sup>

Der Film erzählt eine Art Bildungsgeschichte, bei der sich die Hauptfigur immer wieder neu entscheiden muss, um endlich zu einer humanen Vertreterin ihrer Gattung zu werden. Der Film schildert eine Identitätsfindung, die nur durch den Bruch mit der bisherigen Erziehung und den Werten der alten Gesellschaft möglich ist, notfalls sogar einen Seitenwechsel erfordert. Konrad Wolf hat diesen Aspekt des Seitenwechsels in seinem Film

*Mama ich lebe* (1977) zum zentralen Thema gemacht: Vier junge Deutsche entschließen sich, auf der Seite der Roten Armee gegen die Deutschen und gegen den Faschismus zu kämpfen.<sup>29</sup> Das Motiv ist auch in *Sterne* und in *Ich war neunzehn* zu finden.

Diese hier vor allem politisch motivierte Entscheidung ist in diesen, aber auch in anderen, vor allem bundesdeutschen Filmen (*Berlin NO 65*, *Heldenfrühling*), eine, die mit dem Schritt vom Status des Jugendlichen zu dem des Erwachsenen verbunden wird. Die Entscheidungssituation wird psychologisiert. Und es kommen die zentralen Motive dieses ‚Coming of Age‘ hinzu.

Der Jugendfilm kennt die Stationen der Loslösung, der Begegnung mit dem Alter bzw. mit dem Tod, also den existentiellen Formen des Abschiednehmens, der ersten Liebe. Dazu gehört, da es sich in der Regel um die männliche Initiation handelt, die Verführung durch eine erwachsene Frau. Ins Militärische gewendet sind die Motive der Auflehnung gegen eine zuvor als klaglos hingenommene Unterordnung, die Entwicklung eines Gefühls für Gerechtigkeit. Der Krieg selbst ist ja bereits eine Form des Hinausgehens aus dem Elternhaus, die Konfrontation mit anderen Lebenswelten und die Auseinandersetzung mit gefährlichen Situationen, die nach Bewährung verlangen. Standhalten oder Weglaufen wird deshalb im Kriegsfilm zur Frage von Durchhalten oder Desertieren. Der jugendliche Kriegsheld erlebt meist den großspurigen Vorgesetzten, der mit hohlen Kriegssphrasen dröhnt, sich aber dann doch absetzen will und damit seine eigene Feigheit demonstriert. Der Glaube an die Kampfparolen des Nationalsozialismus wird durch die Erlebnisse der Kriegsrealität destruiert, unterschiedlich schnell sind die Lernprozesse der Erkenntnis, doch am Ende steht zumindest bei der Hauptfigur eine neue Weltsicht, die Bereitschaft, in einer neuen Gesellschaft eine Aufgabe zu übernehmen.

Besonders beispielhaft sind die Filme, in denen die Regisseure autobiografische Elemente in die Filmgeschichten eingearbeitet haben. Egon Monk drehte 1965 eine Episode für einen französisch-deutsch-polnischen Episodenfilm, der vom Ende des Krieges erzählt. Der Krieg wird aus der Perspektive eines 17-jährigen Jugendlichen erzählt. Monk hat hier eigene Erlebnisse verarbeitet. Es ist der letzte Tag der Kriegshandlungen, die Russen dringen nach Berlin ein, der Filmtitel *NO 65* lokalisiert den Handlungsort: der Berliner Arbeiterbezirk Wedding. Die Hausbewohner haben sich in den Keller geflüchtet, man hört den Krieg. Die Hausbewohner rücken zusammen, man glaubt, das Ende sei gekommen, man kramt noch einige Vorräte aus den Beständen und betrinkt sich mit einer zusammen geschütteten Bowle.

Der Krieg wird aus der Perspektive der Zivilbevölkerung erzählt. Man sieht wenig vom üblichen Kampfgeschehen, sieht dann die Kettenhunde, die Feldjäger, die in den Keller kommen, um einige Männer und Jugendliche herauszuholen und zum Volkssturm zu schicken, doch die Stadt brennt bereits und die Abkommandierten kehren bald darauf wieder in den Keller zurück. Einige flüchtende Soldaten kommen herein. Der Junge gibt einem fast Gleichaltrigen noch Zivilsachen seines im Kriege gefallenen Vaters, damit er über das Dach flüchten kann. Die schöne Nachbarin will den Jungen abseits im Hausflur verführen, doch es bleibt bei einer Andeutung. Schließlich hören sie über sich das rasselnde Kettengeräusch der Panzer, die Russen haben die Stadt erobert.

29 Vgl. Hickethier 1990c.

Am nächsten Morgen ist der Frieden da, die Mitbewohner sind wieder alle auf ihren Eigennutz bedacht und bringen geplünderte Lebensmittel ins Haus. Der Junge aber müht sich am Radio ab, endlich bekommt er einen Musik spielenden Sender herein: AFN mit Swing, als Zeichen des Friedens (sowie Musik auch in anderen Kriegsfilmen wie *08/15*, *Hunde, wollt ihr ewig leben* oder *Die Abenteuer des Werner Holt* in dieser Funktion eingesetzt wird). Als er später auf den Dachboden kommt, um einen Fahnenstock zu suchen, damit ein weißes Bettlaken aus dem Fenster gehängt werden kann, sieht er in das Gesicht und die aufgerissenen Augen des toten jungen Soldaten, mit dem er noch am Tage zuvor gesprochen hat. Im letzten Moment hat ihn bei seiner Flucht aufs Dach noch eine Kugel getroffen. Der Film selbst kommentiert dieses Bild nicht, lässt es auf den Zuschauer wirken. Der Krieg spiegelt sich im Gesicht des Helden wieder, das Gesicht ist Reflex des Kriegsgeschehens. Im Gesicht kann der Zuschauer sich selbst wieder finden. „Die Davongekommenen können die Opfer nicht vergessen,“ schrieb Karl Prümm 1987 in einem Beitrag zu diesem Film.<sup>30</sup>

Monks Film steht hier auf eigentümliche Weise in Korrespondenz zum DDR-Spielfilm *Ich war neunzehn*, den Konrad Wolf zwei Jahre später drehte und der Wolfs eigene Geschichte als junger Rotarmist bei der Eroberung Berlins erzählt. In beiden Filmen wird der Übergang vom Jugendlichen zum Erwachsenen mit dem Wechsel vom Krieg zum Frieden verschränkt. Hier ist die Geschichte aus der anderen Perspektive erzählt. Gregor, der Held in *Ich war neunzehn*, ist als Deutscher 1933 mit seinen Eltern in die Sowjetunion emigriert und kommt in den letzten Kriegstagen mit der Roten Armee nach Berlin. Er ist bei einer Propagandaeinheit stationiert und fordert die Deutschen mit einem Lautsprecher auf, sich zu ergeben. Bei seinen Einsätzen kommt er auch nach Bernau, einem Vorort von Berlin, wird dort vorübergehend als Bürgermeister eingesetzt, lernt dadurch die Deutschen, lernt seine Heimat kennen. Unterschiedliche Charaktere und Verhaltensweisen, den Krieg zu überleben, werden so vorgestellt. Am Ende trifft er bei einem Einsatz seiner Kompanie auf SS-Leute, die deutsche Soldaten, die sich ergeben wollen, abschießen. Auch hier kommt es, wie in *Die Abenteuer des Werner Holt* dazu, dass ein deutscher Soldat, der sich schon ergeben hat, zum Gewehr greift und selbst auf die SS schießt. Dabei kommt Gregors russischer Freund um, wird bei diesem sinnlosen letzten Schusswechsel getötet. Auch hier steht am Ende ein Opfer des Fanatismus und der Verblendung, das den Zuschauer zum Nachdenken bringen soll.



Krieg in Auflösung: Letzte sinnlose Gefechte in *Ich war neunzehn*.

Gregor brüllt über sein Megaphon den SS-Leuten nach, dass sie unerbittlich verfolgt werden, dass sie dafür büßen müssen. Die herausgeschrieene Wut setzt einen starken emotionalen Akzent am Ende des Films. Die Stimme im Off legt sich über das Bild vom weiten Land, sie formuliert den Auftrag für eine überlebende Generation, während die Kamera immer weiter in Distanz zum Handlungsort geht, den Fluss überquert und jetzt auf der Seite ist, auf der vorher die Flüchtlinge und die SS-Leute waren. Dann springt die Kamera wieder zurück, Gregors Gesicht ist groß im Bild – ähnlich den Großaufnahmen von Werner Holt und dem Jungen in Monks *NO 65*. Und während Gregor mit den LKW im Bild verschwindet, ist zu hören: „Ich bin Deutscher. Ich war neunzehn.“ Der Handlungsauftrag zum aktiven antifaschistischen Kampf wird damit an den Zuschauer weiter gegeben.

Die hier ausführlicher angesprochenen Filme enthalten implizite, an den Zuschauer adressierte Botschaften. Es geht in ihnen nicht um die Darstellung des Krieges als historisches Dokument, nicht um eine Besinnung auf die Geschichte oder die Inszenierung des Krieges als Massenspektakel, sondern der Krieg stellt für die handelnden Figuren extreme Situationen bereit, die eine Entscheidung und eine Standortbestimmung notwendig machen, die auf die Gegenwart gerichtet ist. Sie wird als Botschaft an den Zuschauer weiter gegeben. Sie fordert vom Zuschauer eine Entscheidung für eine bessere Nachkriegszeit, für ein anderes Handeln, für eine menschliche Gesellschaft.

### VIII. Der deutsche Kriegsfilm – kein neuer Anfang und auch kein Ende?

Nach einem Höhepunkt in den 1950er Jahren schien der deutsche Kriegsfilm als Genre am Ende, gab es doch in den folgenden Jahrzehnten nur noch vereinzelte Produktionen, die sich mit dem Zweiten Weltkrieg oder mit dem Militär beschäftigten. Es schien weder ein Bedarf zu bestehen nach einer Diskussion der Wehrbereitschaft einer weltpolitischen Konstellation des ‚Gleichgewichts des Schreckens‘ zwischen den beiden Großmächten, in deren Schatten sich die beiden deutschen Staaten eingerichtet hatten. Das Wachhalten der Erinnerung an den Krieg war gesellschaftlich nicht unbedingt notwendig, weil diese Erinnerung ohnehin vorhanden war. In den Vordergrund schob sich die Thematisierung des Holocausts, der zum bestimmenden Erfahrungsblock, einem negativen ‚Mythos‘ des 20. Jahrhunderts wurde, weil in ihm die dunkle Seite einer sich rational, humanitär und aufgeklärt gebenden Gesellschaft sichtbar wurde. Erst mit den Jubiläen und den zahlreichen dokumentarischen Erinnerungsreihen des Fernsehens scheint sich offenbar ein neues Interesse an der Beschäftigung mit Militär und Krieg zu artikulieren, das auch in fiktionalen Produktionen Gestalt annimmt.

In den wenigen neueren deutschen Produktionen entsteht ein sehr uneinheitliches Bild, das vom apokalyptischen Endzeitdrama *Der Untergang* (2004) bis zur nostalgischen DDR-Militärkomödie *NVA* (2005) reicht. Als Genrerahmen scheint dabei häufig der amerikanische Kriegsfilm zur Folie auch für deutsche Produktionen zu werden. Auf deutsche Genretraditionen wird kaum Bezug genommen, es sei denn in ironischer und parodistischer Art. So weist z. B. *NVA* zahlreiche Genreanleihen auf. Rudolf Worschech erkennt Anleihen aus Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (1987) und Robert Altman's

*M\*A\*S\*H* (1970).<sup>31</sup> Entscheidender ist jedoch, dass explizit auf deutsche Genrefilme wie *08/15* und die Kasernenhofgeschichte Bezug genommen wird. Die Kaserne ist die DDR-Welt ‚in nuce‘ und damit zum Untergang verdammt. Auch wird auf Konrad Wolfs *Ich war neunzehn* angespielt: Wenn bei der Geburtstagsfeier des Obersten dieser den Rekruten Henrik nach dem Alter fragt und dann alle Offizierchargen sagen „Ja, ich war auch einmal neunzehn“. Es gibt keine große Tradition der Entscheidungsfindung für die richtige politische Seite mehr, sondern die richtige Seite ist jetzt das kleinbürgerliche Gartenfest der DDR-Offiziere. Das Ende des Films zeigt die Rekruten, die einfach der Armee davonlaufen, weil mit dem Mauerfall das Ende der DDR gekommen ist und sie der Armee schlicht überdrüssig geworden sind. Im Schlussbild laufen sie auf den Zuschauer zu wie die Zimmerleute in dem legendären Defa-Film *Die Spur der Steine* (1966) der mit dieser Szene selbst schon *The Magnificent Seven* (*Die glorreichen Sieben*, 1960) zitiert hat. Auch in *NVA* geht es letztlich um eine Entscheidung des heran-gewachsenen Helden Henrik – nur ist es jetzt eine, verkoppelt mit den Ereignissen von 1989, für Individualität, Eigensinn und privates Glück. Die Armee ist in den 1990er und 2000er Jahren zum Ort einer letztlich sinnlosen Machtanstalt geworden, der man nur entfliehen sollte. Auch die Bundeswehr wird im deutschen Spielfilm vom Tenor nicht wesentlich anders dargestellt. Ulrich Köhlers Film *Der Bungalow* (2002) zeigt beispielsweise eine Rekruten, der irgendwo von der Truppe vergessen wird und letztlich abhaut.

So bleibt die Situation des deutschen Kriegsfilmgenres ambivalent, die Perspektive für das Genre undeutlich. Gegenwärtig scheint eher eine Zeit für die Parodie und für großes Pathos gekommen zu sein. Aber vielleicht ist dies auch als ein positives Zeichen für den Gefühlshaushalt des deutschen Publikums zu werten und ein Ausdruck der Zivilgesellschaft.

## Literatur

- Baier, Eberhard: Der Kriegsfilm. Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung. Aachen 1980.
- Becker, Wolfgang, Norbert Schöll: In jenen Tagen. Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. Opladen 1995.
- Bleicher, Joan K., Knut Hickethier: Die Bundeswehr im deutschen Fernsehen. Vortrag 14.9.2005 (unveröffentlicht). Bonn 2005.
- Bredow, Wilfried von: „Filmpropaganda für Wehrbereitschaft. Kriegsfilme in der Bundesrepublik“ [1973], in: Ders., Rolf Zurek (Hg.): Film und Gesellschaft in Deutschland. Hamburg 1975, S. 316-326.
- Gansera, Rainer: ‚Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode‘ (Shakespeare). Anmerkungen zum Kriegsfilm“, in: epd Film, (1988) 11, S. 18-21.
- Hembus, Joe: Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Bremen 1961.

- Hickethier, Knut 1990a: „Krieg im Film – nicht nur ein Genre. Anmerkungen zur neueren Kriegsfilm-Diskussion“, in: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 19. Jg. (1990) H. 75, S. 39-53.
- Ders. 1990b: „Militär und Krieg: ‚08/15‘“, in: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte, Bd. 3: Auf der Suche nach Werten. 1945-1960. Frankfurt/M. 1990, S. 222-251.
- Ders. 1990c: „‘Mama ich lebe’ (1977) Erinnerung als Identitätssuche“, in: Konrad Wolf. Neue Sichten auf seine Filme. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der DDR. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, 31. Jg. (1990), Nr. 39, S. 168-182.
- Ders.: „Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust im Fernsehen der Bundesrepublik der fünfziger und frühen sechziger Jahre“, in: Michael Th. Greven, Oliver von Wrochem (Hg.): Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik. Opladen 2000, S. 93-112.
- Ders.: „Kriegserlebnis und Kriegsdeutung im bundesdeutschen Fernsehen der fünfziger Jahre“, in: Ursula Heukenkamp (Hg.): Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945-1969). Amsterdam, Atlanta 2001, S. 759-776 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 50.1 – 2001).
- Ders.: „Genretheorie und Genreanalyse“, in: Jürgen Felix (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz 2002, S. 62-103 (= filmforschung #3).
- Ders. 2003: „Für eine Genregeschichte des Weimarer Films – am Beispiel des Militärschwanks“, in: Thomas Koebner (Hg.): Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München 2003, S. 209-228.
- Ders. 2005: „Der Krieg, der Film und das mediale Gedächtnis“, in: Waltraud ‚Wara‘ Wende (Hg.): Krieg und Medien. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktion. Würzburg 2005 .
- Hugo, Philipp von: „Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre“, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003, S. 455-477.
- Kannapin, Detlef: „Der Zweite Weltkrieg als gesellschaftliche Grunderfahrung. ‚Die Brücke‘ / ‚Die Abenteuer des Werner Holt‘“, in: Ders.: Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich. Berlin 2005, S. 134-168.
- Karpf, Ernst (Red.): Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres. Hg. v. d. Ev. Akademie Arnoldshain, Frankfurt/M. 1989 (= Arnoldshainer Filmgespräche 6).
- Münkler, Herfried: Die neuen Kriege. Reinbek 2002.
- Nadolny, Sten: „Lord Nelsons größte Stunde“, in: Die Zeit, 6.10.2005, S. 100.
- Noll, Dieter: Die Abenteuer des Werner Holt. 1. Roman einer Jugend. Berlin 1964.
- Prümm, Karl: „Das Eigene im Fremden. Überlegungen zum Autobiographischen Erzählen im Medium Fernsehen mit einer Einzelanalyse des Fernsehspiels ‚Berlin N 65‘ (1965) von Egon Monk“, in: Jens Fischer, Ders., Helmut Scheuer (Hg.): Erkundungen. Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff. Helmut Kreuzer zum sechzigsten Geburtstag. Göttingen 1987.

- Radtke, Michael: „Irrwitzige Schlachten. Aber: Antikriegs-Filme sind noch keine Anti-Kriegsfilme“, in: Fernsehen + Film 9 (1971), S. 15-19.
- Schlinker, Heribert: Das Verhältnis der Jugend zum Kriegsfilm. München 1965.
- Schmidt, Wolfgang: „'Barras heute'. Bundeswehr und Kalter Krieg im westdeutschen Spielfilm der frühen sechziger Jahre“, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003, S. 501-541.
- Schmieding, Walter: „Warum diese Kriegsfilme? Eine Analyse der Kriegsfilme und ihrer Motive“, in: Ruhr-Nachrichten, 12.8.1958.
- Ders.: Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film. Hamburg 1961.
- Schoenberger, Gerhard: „Der Kriegsfilm ist gar keiner“, in: Echo der Zeit, 18.10.1959.
- Stock, Walter, Lothar Köster: Antikriegsfilm / Filme gegen den Krieg? Seminar der Landesarbeitsgemeinschaft Bayern d. Arbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung u.a., Kempten 1977.
- Schmidt, Eckart: Der Krieg im Kino. Zur Typologie einer Filmgattung. In: Film 1 (1964) 7 und 8.
- Thiel, Reinhold E.: „Acht Typen des Kriegsfilms“, in: Filmkritik, H. 11 (1961).
- Westermann, Bärbel: Der Militärfilm. In: Dies.: Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre. Frankfurt/M. 1990, S. 30-95.
- Worschech, Rudolf: „NVA“, in: epd Film (2005) 10, S. 52.

## Filmografie

- Die Abenteuer des Werner Holt*, R: Joachim Kunert (DDR 1965).
- Am grünen Strand der Spree*, R: Fritz Umgelter, 6-teiliger Fernsehfilm ARD/WDR (BRD 1960).
- Der Arzt von Stalingrad*, R: Géza von Radványi (BRD 1958).
- Barras heute*, R: Paul May (BRD 1963).
- Berlin NO 65*, R: Egon Monk, 2. Episode der NDR-Reihe: *Der Augenblick des Friedens* (BRD 1965).
- Betrogen bis zum jüngsten Tag*, R: Kurt Jung-Ahlsen (DDR 1957).
- Die Bombe*, R: Christian Görlitz, ZDF (BRD 1987).
- Das Boot*, R: Wolfgang Petersen (BRD 1980), auch 5-teilige Fernsehserie.
- Der brave Soldat Schweijk*, R: Axel von Ambesser (BRD 1960).
- Die Brücke*, R: Bernhard Wicki (BRD 1959).
- Der Bungalow*, R: Ulrich Köhler (D 2002).
- Canaris*, R: Alfred Weidenmann (BRD 1954).
- Drei Tage im April*, R: Oliver Storz, ARD/SDR (D 1995).
- Der Dritte Weltkrieg*, R: Robert Stone, ZDF (D 1998).
- Der Fall Gleiwitz*, R: Gerhard Klein (DDR 1961).
- Ein Tag*, R: Egon Monk, ARD/NDR (BRD 1965).
- Ein Tag, der nie zu Ende geht*, R: Franz-Peter Wirth (BRD 1959).
- Es geschah am 20. Juli*, R: G.W. Pabst (BRD 1955).
- Die Gans von Sedan*, R: Helmut Käutner (BRD 1959).

- Gauner in Uniform* (auch: *Hauptmann – Deine Sterne*), R: Géza von Cziffra (BRD 1960).  
*Gegen Ende der Nacht*, R: Oliver Storz, ARD/SDR (D 1998).  
*Gewissen in Aufruhr*, (mehnteiliger Fernsehfilm) R: Hans Oliva-Hagen, DFF (DDR 1961).  
*Die große Liebe*, R: Rolf Hansen (D 1942).  
*Haie und kleine Fische*, R: Frank Wisbar (BRD 1957).  
*Heldenfrühling*, R: Michael Kehlmann. B: Oliver Storz, ZDF (D 1991).  
*Himmel, Amor und Zwirn*, R: Ulrich Erfurth (BRD 1960).  
*Hunde, wollt ihr ewig leben*, R: Frank Wisbar (BRD 1958).  
*Ich war neunzehn*, R: Konrad Wolf (DDR 1968).  
*Im Zeichen des Kreuzes*, R: Rainer Boldt, Hans-Rüdiger Minow, ARD/WDR (BRD 1983).  
*Jacobowsky und der Oberst*, R: Rainer Wolffhardt, ARD/SDR (BRD 1967).  
*Jakob, der Lügner*, R: Frank Beyer, (DDR 1975).  
*Kinder, Mütter und ein General*, R: Lazlo Benedek (BRD 1955).  
*Kirmes*, R: Wolfgang Staudte (BRD 1960).  
*Kolberg*, R: Veit Harlan (D 1944).  
*Kriegsgericht*, R: Kurt Meisel (BRD 1959).  
*Die letzte Brücke*, R: Helmut Käutner (BRD 1953).  
*Mama, ich lebe*, R: Konrad Wolf (DDR 1977).  
*Mikosch rückt ein*, R: J.A. Hübler-Kahala (BRD 1952).  
*Mikosch, der Stolz der Kompanie*, R: Rudolf Schündler (BRD 1957).  
*NVA*, R: Leander Haußmann (D 2005).  
*08/15*, R: Paul May (BRD 1956-58, 3 Teile).  
*Paris, 20. Juli*, R: Hans Schweikart, ARD/WDR (BRD 1960).  
*Schwejk im zweiten Weltkrieg*, R: Rainer Wolffhardt, ARD/SDR (BRD 1961).  
*So weit die Füße tragen*, R: Fritz Umgelter, (6-teiliger Fernsehfilm) ARD/WDR (BRD 1960).  
*Speer und Er*, R: Heinrich Breloer, ARD/WDR (D 2005).  
*Stalingrad*, R: Gustav Burmester, Theodor Plievier, ARD/NDR (BRD 1963).  
*Stalingrad*, R: Joseph Vilsmaier (D 1993).  
*Stammheim*, R: Reinhard Hauff (BRD 1985).  
*Steiner – Das Eiserne Kreuz I*, R: Sam Peckinpah (GB/BRD 1976).  
*Steiner – Das Eiserne Kreuz II*, R: Andrew V. McLaglen (GB/BRD 1978).  
*Der Stern von Afrika*, R: Alfred Weidenmann (BRD 1957).  
*Sterne*, R: Konrad Wolf (DDR/Bulgarien 1959).  
*Die Stunde Null*, R: Edgar Reitz (BRD 1976).  
*Taiga*, R: Wolfgang Liebeneiner (BRD 1958).  
*Des Teufels General*, R: Helmut Käutner (BRD 1955).  
*U 47 – Kapitänleutnant Prien*, R: Harald Reinl (BRD 1958).  
*Unruhige Nacht*, R: Franz-Peter Wirth, ARD/SDR (BRD 1955).  
*Unruhige Nacht*, R: Falk Harnack (BRD 1958).  
*Urlaub auf Ehrenwort*, R: Wolfgang Liebeneiner (BRD 1955).  
*Der Untergang*, R: Oliver Hirschbiegel (D 2004).  
*Der 20. Juli*, R: Falk Harnack (BRD 1955).