

## Lars Karl

### Das Bild des Siegers im Land der Besiegten: Der sowjetische Kriegsfilm in SBZ und DDR, 1945-1965

<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.491>

#### Reprint von:

Lars Karl, Das Bild des Siegers im Land der Besiegten: Der sowjetische  
Kriegsfilm in SBZ und DDR, 1945-1965, in: Massenmedien im Kalten Krieg.  
Akteure, Bilder, Resonanzen, herausgegeben von Thomas Lindenberger,  
Böhlau Köln, 2006 (Zeithistorische Studien. Herausgegeben vom Zentrum für  
Zeithistorische Forschung Potsdam. Band 33), ISBN 3-412-23105-3, S. 77-110

Copyright der digitalen Neuausgabe (c) 2017 Zentrum für Zeithistorische Forschung  
Potsdam e.V. (ZZF) und Autor, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk wurde vom Autor  
für den Download vom Dokumentenserver des ZZF freigegeben und darf nur  
vervielfältigt und erneut veröffentlicht werden, wenn die Einwilligung der o.g.  
Rechteinhaber vorliegt. Bitte kontaktieren Sie: <[redaktion@zeitgeschichte-digital.de](mailto:redaktion@zeitgeschichte-digital.de)>

Zitationshinweis:

Lars Karl (2006), Das Bild des Siegers im Land der Besiegten: Der sowjetische Kriegsfilm in SBZ und DDR, 1945-1965, Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam, <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.1.491>

Ursprünglich erschienen als: Lars Karl, Das Bild des Siegers im Land der Besiegten: Der sowjetische Kriegsfilm in SBZ und DDR, 1945-1965, in: Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen, herausgegeben von Thomas Lindenberger, Böhlau Köln, 2006 (Zeithistorische Studien. Herausgegeben vom Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. Band 33), ISBN 3-412-23105-3, S. 77-110

# Inhalt

THOMAS LINDENBERGER

Einleitung .....	9
Massenmedien als Teil der Geschichte des Kalten Krieges.....	11
Der Kalte Krieg als Teil der Geschichte der Massenmedien .....	14
Massenmedien als Gegenstand der zeithistorischen Forschung.....	17
Zu den Beiträgen.....	19
Danksagungen.....	23

## *I. Film als Grenzüberschreitung im Kalten Krieg*

ULRIKE WECKEL

Begrenzte Spielräume: Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg .....	25
Grenzgänger Staudte: Selbstinszenierung und die Macht der Verhältnisse .....	27
Schwierigkeiten beim grenzüberschreitenden Verleih: <i>Der Untertan</i> .....	31
Streit um eine Szene: <i>Rosen für den Staatsanwalt</i> .....	35
Beschränkte Wahrnehmung eines filmischen Angebots: <i>Kirmes</i> .....	37
Begrenzte Spielräume .....	46

BERND STÖVER

„Das ist die Wahrheit, die volle Wahrheit“. Befreiungspolitik im DDR-Spielfilm der 1950er und 1960er Jahre.....	49
Film als Quelle zur Geschichte des Kalten Krieges.....	49
Die <i>Liberation Policy</i> als Thema der DEFA.....	52
Der Film als Beweis: Befreiungspolitik und Mauerbau.....	59

Abschluss einer öffentlichen „Beweisführung“: Der Film „For Eyes Only“ .....	62
Ein Fazit: Spielfilmwahrheiten des Kalten Krieges .....	75

## LARS KARL

Das Bild des Siegers im Land der Besiegten: Der sowjetische Kriegsfilm in SBZ und DDR, 1945–1965 .....	77
Die SMAD wird aktiv .....	79
Filmeinsatz und Publikumsreaktion .....	80
Stalinkult in der DDR.....	82
Eine Ode auf den Feldherrn – <i>Der Fall von Berlin</i> (1949/50) .....	83
<i>Der Fall von Berlin</i> in der Kasernierten Volkspolizei (KVP).....	86
Die Spielplanpolitik im „Neuen Kurs“ (1953–55).....	88
Das Eis bricht – <i>Die Kraniche ziehen</i> (1957).....	90
Der Einzelne als Spielball der Geschichte – <i>Ein Menschenschicksal</i> (1959).....	93
Der Krieg als Alltagserlebnis – <i>Die Ballade vom Soldaten</i> (1959).....	99
Der Krieg als Albtraum – <i>Ivans Kindheit</i> (1962).....	101
Der Krieg des georgischen Weinbauern – <i>Der Vater des Soldaten</i> (1964).....	105
Resümee .....	108

## II. Kalte Krieger und Klerus

### MARCUS M. PAYK

Antikommunistische Mobilisierung und konservative Revolte. William S. Schlamm, Winfried Martini und der „Kalte Bürgerkrieg“ in der westdeutschen Publizistik der späten 1950er Jahre.....	111
Zwei „Streitschriften“ des „Kalten Bürgerkrieges“ .....	113
Antikommunistische Appellation an die Öffentlichkeit.....	120
Das konservative Menetekel: Sicherheit und Wehrebereitschaft in der Demokratie .....	128
Mobilisierung und Revolte. Zur konservativen Erfahrung der frühen Bundesrepublik .....	134

## CHRISTINE BARTLITZ

„Hütet euch vor falschen Propheten!“ Hörfunkkommentare der katholischen Kirche aus Berlin 1950–1962 .....	139
Kalter Krieg, Massenmedien und Religion .....	140
Bistum Berlin .....	145
Hörfunkkommentare aus katholischen Kreisen .....	150
Frieden oder Freiheit? .....	154
Von der braunen zur roten Diktatur .....	161
Rechristianisierung und Öffentlichkeiten .....	164
Resümee und Ausblick .....	167

*III. Repräsentationen von Geschlecht und Politik*

## UTA C. SCHMIDT

„Das Problem heißt: Schlüsselkind“. Die „Schlüsselkinderzählung“ als geschlechterpolitische Inszenierung im Kalten Krieg. Einführende Überlegungen zu „Geschlecht“ und „Kalter Krieg“ .....	171
Einführung: „Schlüsselkinder“ im Kalten Krieg .....	171
Sozialstrukturelle Dimensionen des Schlüsselkindphänomens .....	175
Geschlechterpolitische Dimensionen der „Schlüsselkinderzählung“ .....	180
Diskursive und kommunikative Dimensionen der „Schlüsselkinderzählung“ .....	182
Kirchen, Gewerkschaften, Parteien .....	187
Die DDR als „Kontrahent“ im öffentlichen Kommunikationsraum .....	191
Die „Schlüsselkinderzählung“ als geschlechterpolitische Inszenierung im Kalten Krieg .....	194
Zusammenfassung: Geschlecht und Kalter Krieg .....	199

## UTA SCHWARZ

Der blockübergreifende Charme dokumentarischer Bilder: Tradition, Ideologie und Geschlecht in der Repräsentationsordnung der bundesdeutschen und der DDR-Wochenschau der 1950er Jahre.....	203
Audiovision als Dispositiv der Körper.....	203
Die diskursive und politische Etablierung der neuen Wochenschauen.....	207
Arbeitskörper.....	213
Konsumkörper.....	219
Wochenschauen und ihr Publikum.....	225
Zwei Repräsentationsordnungen?.....	229

*IV. Fernsehen im Systemkonflikt*

## THOMAS HEIMANN

Television in Zeiten des Kalten Krieges. Zum Programmaustausch des DDR-Fernsehens in den sechziger Jahren.....	235
Eurovision/Intervision.....	237
Probleme des DDR-Fernsehfunks als journalistisch-publizistisches Medium in den fünfziger Jahren.....	239
Die DDR und ihr Fernsehprogramm an der Nahtstelle der Blöcke.....	244
Einkauf von Filmen und Lizenzen im Programmaustausch.....	247
Stellenwert des Programmaustauschs in der Programmgestaltung.....	249
Feindliche Ideologien im DDR-Fernsehprogramm?.....	254
Westernisierung in der Blockkonfrontation?.....	260

## ANHANG

Zu den Autoren.....	263
Abkürzungsverzeichnis.....	267
Literaturverzeichnis.....	269

## Das Bild des Siegers im Land der Besiegten: Der sowjetische Kriegsfilm in SBZ und DDR, 1945–1965

Die folgende Anekdote ist den Memoiren des deutschen Schriftstellers und Regisseurs Boleslaw Barlog entnommen, in denen der Betreffende seine Begegnungen mit dem sowjetischen Spielfilmschaffen der Nachkriegszeit schildert:<sup>1</sup>

„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 ...“

Diese Episode aus dem Jahre 1948 lässt erahnen, welche Schwierigkeiten damit verbunden waren, der ostdeutschen Bevölkerung, deren Situation von der unmittelbaren Erfahrung einer militärischen Niederlage geprägt war, die Filme des sowjetischen Sieges im Zweiten Weltkrieg propagandistisch näher zu bringen. Die sowjetischen Kriegsfilme<sup>2</sup>, allesamt in

---

1 Boleslaw Barlog, Theater lebenslänglich, München 1981, S. 81f.

2 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:

erster Linie für 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 „Tauwetterfilme“ 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.<sup>3</sup> 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 näher gebracht werden als dem sowjetischen Zuschauer.

Zudem boten sowjetische Spielfilme zum „Großen Vaterländischen Krieg“ der DDR-Kulturbürokratie einen propagandistischen Anlass, um die Überlegenheit des Sozialismus zu unterstreichen und vor dem Hintergrund der innerdeutschen Systemkonkurrenz im Kalten Krieg die Herrschaft der SED im ostdeutschen Teilstaat zu legitimieren. „Geschichte“ wurde hier zu einer bedeutenden Mobilisierungs- und Legitimierungsressource im Systemkonflikt und war in diesem Zusammenhang für die DDR als „Westfront-Land“ von besonderer Bedeutung.<sup>4</sup>

Ausgehend von diesen Prämissen behandelt die vorliegende Abhandlung die Frage, wie ausgewählte Spielfilmproduktionen aus der Sowjetunion in der DDR auf offizieller Ebene rezipiert und dem ostdeutschen Publikum im Rahmen offizieller Filmagitation und -propaganda zugänglich gemacht wurden. Zur Dokumentation offizieller Rezeptionsstrategien werden neben den betreffenden Zulassungsunterlagen der Hauptverwaltung (HV) Film im Ministerium für Kultur insbesondere publizierte Quellen wie Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur herangezogen: Wie sollten der Bevölkerung der DDR sowjetische Kriegsfilme näher gebracht 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

---

vgl. u.a. Richard Taylor/Ian Christie (Hg.), *Inside the Film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema*, London 1991; Richard Taylor/Derek Spring (Hg.), *Stalinism and Soviet Cinema*. London/New York 1993; Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*, Cambridge 1992, S. 186–208; Anna Lawton, *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London/ New York 1992; Josephine Woll, *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*, London/New York 2000. Im Zusammenhang mit der in der Sowjetunion gepflegten Erinnerungskultur über den Zweiten Weltkrieg vgl. Nina Tumarkin, *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York 1994, S. 77/78, S. 112ff.

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

4 Thomas Heimann, *Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film*, in: Martin Sabrow (Hg.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs: der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Köln u.a. 2000, S. 37–86.



der offiziellen Filmrezeption in der DDR der Zweite Weltkrieg und seine Geschehnisse aufgearbeitet bzw. nicht aufgearbeitet?

## 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 von Unsicherheit und Leid für die Menschen ein dringendes Bedürfnis sei.“

So die Einschätzung eines amerikanischen Kontrolloffiziers in Berlin im Juli 1945.<sup>5</sup>

In der Tat hatte die Sowjetische Militäradministration für Deutschland (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:<sup>6</sup>

„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.“

---

5 Henry Alter in seinem Bericht vom 14.7.1945, zit. nach: Thomas Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959, Berlin 1994, S. 63.

6 Norman M. Naimark, Die Russen in Deutschland. Die sowjetische Besatzungszone 1945 bis 1949, Berlin 1997, S. 515–516.

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.<sup>7</sup>

Zudem existierte bereits vor der Konstituierung der DDR im Oktober 1949 in der Sowjetischen Besatzungszone eine Organisation, deren Ziel es war, in der 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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup>

## Filmeinsatz und Publikumsreaktion

Insgesamt entsprach der Einsatz sowjetischer Filme dem Ziel der SMAD, „antisowjetische“ 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.<sup>10</sup> In den Jahren 1945/46 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%).<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Der hohe Anteil an UFA-Produktionen in den Kinoprogrammen der SBZ widersprach der Pro-

7 Vgl. Sergej Tjulpanow, *Erinnerungen an deutsche Freunde und Genossen*, Berlin 1984, S. 191f.

8 Zum Aufbau der Gesellschaft für DSF vgl. Jan C. Behrends, *Die Propaganda der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft in der frühen DDR (1949–1956)*, Berlin 1999.

9 Vereinbarung zwischen der Gesellschaft für DSF und Sovexportfilm, Oktober 1949, in: SAPMO-BArch DY 32/11282, unpag.

10 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“.

11 Angaben nach Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, S. 64.

12 Vgl. ebd.

grammatik 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 Kriegsfilme für den Verleih freizugeben.<sup>13</sup> Ein Mitarbeiter des Ministeriums für Volksbildung in Sachsen begründete diese Vorgehensweise im März 1947 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, sowjetische 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:<sup>14</sup>

„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 Kriegsfilme 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. Die von Barlog überlieferte Episode kann dafür als Beispiel und seine Reaktion als symptomatisch gelten.

Äußerungen dieser Art konnten von der sowjetischen Besatzungsmacht selbstverständlich nicht ohne weiteres akzeptiert werden und provozierten zuweilen öffentliche „Gegendarstellungen“ in der Tagespresse der SBZ:<sup>15</sup>

„... 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 erkenntlichen Absicht

---

13 Nach einer Vereinbarung zwischen der DVV und Sovexport versah der Verleih jeden Film mit dem Prädikat „jugendfrei“ oder „jugendverboten“.

14 Zit. nach Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, S. 65.

15 Tägliche Rundschau vom 24.1.1947.

nach nicht militaristisch, sondern im Gegenteil eindeutig kriegsgegenerisch 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 Kriegsereignisse in *Die Stalingrader Schlacht* von Vladimir Petrov wurden in den Jahren 1949 und 1950 dem Publikum der SBZ/DDR zugänglich gemacht.<sup>16</sup>

## Stalinkult in der DDR

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.<sup>17</sup> 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.“<sup>18</sup>

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

16 Vgl. Herbert Holba, *Filmprogramme in der DDR 1945–1975*, Wien 1977; *Filme in der DDR 1945–1986. Kritische Notizen aus 42 Kinojahren*, hg. vom Katholischen Institut für Medieninformation e.V., Köln 1987.

17 Vgl. Reinhard Löhmann, *Der Stalinmythos. Studien zur Sozialgeschichte des Personenkultes in der Sowjetunion (1929–1935)*, Münster 1990, S. 27–33.

18 Vgl. Gerd Koenen, *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. Ulrich Mählert/Gerd-Rüdiger Stephan, *Blaue Hemden – Rote Fahnen. Die Geschichte der Freien Deutschen Jugend*, Opladen 1996, S. 78ff.

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 nachweisen, wie weit die Integration der DDR ins sowjetische System von ihr bereits vorangetrieben war.<sup>19</sup> Im Rahmen der Kampagne erging von Seiten der Partei u.a. folgender Auftrag an die Massenorganisationen:<sup>20</sup>

„[...] die Vorführung von Filmen, in denen die Rolle und Persönlichkeit Stalins in den Vordergrund gestellt ist.“

## Eine Ode auf den Feldherrn – *Der Fall von Berlin* (1949/50)

Im Zusammenhang mit dem Personenkult um Stalin zeichnete sich in der Sowjetunion vor allem ein Film aus, der im Jahre 1950 bei einer Zuschauerzahl von 38 Millionen Menschen<sup>21</sup> 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 irgendjemandem sonst, den „Weltenschöpfer“ Stalin heilig zu sprechen.<sup>22</sup> 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 von Petrovs *Die 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.<sup>23</sup>

Das mit großem Aufwand in zwei Teilen gedrehte Kriegsepos *Der Fall von Berlin* illustriert die spätstalinistische Interpretation der Ereignisse von 1941 bis 1945. Leitfiguren der Handlung sind der Stahlschmelzer Aleša und die Lehrerin Nataša aus einer Kleinstadt im Westen der Sowjetunion. 1941 lernen sie sich kennen und lieben, unmittelbar bevor die Deutschen ihre Heimat überfallen. Nataša wird nach Deutschland verschleppt, Aleša zieht in den Krieg, kämpft vor Moskau, bei Stalingrad, zieht dann mit der Roten Armee gen Westen, bis er schließlich mit seinen Kameraden den Berliner Reichstag stürmt und inmitten der anschließenden Jubelfeiern die inzwischen aus dem KZ befreite Nataša wieder trifft.

Der Film entstand 1949 im Gründungsjahr der beiden deutschen Staaten während des bereits entflammten Kalten Krieges, der Berliner Blockade und der stalinistischen Ausrichtung

19 Zur Umsetzung des Stalin-Kults in der DDR vgl. Dieter Vorsteher (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.

20 Vgl. Richtlinien zur Durchführung der Stalin-Kampagne in den Massenorganisationen, in: SAPMO-BArch DY 32–10126, unpag.

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

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

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

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, und 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, beaderte Offiziersmützen und Marschmusik – filmisch eingeführt und identifiziert. Auch in der Darstellung der Kriegshandlungen selbst besteht eine Asymmetrie zwischen dynamischen Bildern feuernder sowjetischer Geschütze oder den triumphal aufmarschierenden Waffengattungen der Roten Armee und den wenigen Totalen eigentlicher Kampfhandlungen beim Erstürmen von Schützengräben und ähnlichem. Deutsche werden im Rahmen dieser Kämpfe anscheinend nicht getötet. Die wenigen Ausnahmen sind meist hinterhältige und feige Offiziere. In der Endphase des Films werden einfache Deutsche als Opfer Hitlers präsentiert: Hitlers Sekretärin probt den Aufstand, als sie von der geplanten Überflutung der U-Bahn-Schächte hört, eine trauernde Soldatenmutter verflucht Hitler über der Leiche ihres Sohnes im zerstörten Berlin.

Doch die eigentliche Hauptfigur des monumentalen Schlachtenepos ist Stalin. Stalin ist 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 Armee mit sicherer Hand zum Sieg.

Der Film schließt mit einer Siegesfeier, in der sich Freudenschüsse, Jubel und ausgelassene Tänze mit den Siegesrufen von Soldaten aus den verschiedenen Regionen der 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.<sup>24</sup> 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.

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:<sup>25</sup>

24 Auffällige Parallelen in den filmischen Darstellungsformen ergeben sich hier zu Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (Deutschland 1934), in dem sich der zum Reichsparteitag in Nürnberg eingeflogene Hitler ebenfalls von den am Rollfeld versammelten Massen grüßen lässt.

25 *Der Fall von Berlin*. Programmheft der Sovexportfilm GmbH, Berlin 1950.

„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 zeretzten 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.“

Der Ost-Berliner Premiere im Juni 1950 wurde ein so zentraler gesellschaftlicher Stellenwert zugeschrieben, dass Ministerpräsident Otto Grotewohl zusammen mit Petr Pavlenko als offizieller Staatsgast begrüßt wurde. Ein DDR-Korrespondent sprach von langen Schlangen vor der Vorstellung und häufigem Szenenapplaus, während nach Aussage eines West-Berliner Kollegen die anwesende Prominenz die Mangelhaftigkeit des Werks eingeräumt haben soll.<sup>26</sup> Trotzdem konnte sich auch die westliche Presse einer gewissen Bewunderung für die monumentalen Ausmaße des sowjetischen Leinwandspektakels nicht entziehen.<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup>

*Der Fall von Berlin*, obgleich von der zeitgenössischen DDR-Presse als Dokumentarfilm (!) rezensiert und in der stalinistischen Phraseologie der Zeit hochgelobt<sup>29</sup>, 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 Leiter des Progress-Film Vertriebs, Siegfried Silbermann, schrieb darüber:<sup>30</sup>

„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

26 Vgl. den Pressespiegel zu *Der Fall von Berlin* in Oksana Bulgakova/Dietmar Hochmuth, *Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Eine Dokumentation*, Berlin 1992, S. 56ff.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 57/58.

29 Vgl. u.a.: Eine ernste Mahnung. Der sowjetische Dokumentarfilm *Der Fall von Berlin* uraufgeführt, in: *Neue Zeit*, 25.6.1950; H. Ihering, *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; H. Lüdecke, 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.

30 Siegfried Silbermann, Unser Filmprogramm muß noch vielseitiger werden, in: *Deutsche Filmkunst*, 10/1959, S. 312.

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:<sup>31</sup>

„Das Vorurteil vieler Menschen gegenüber dem ernstesten 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 bei sowjetischen Spielfilmen kann aber wohl nicht ausschließlich mit den Auswirkungen faschistischer Hetzpropaganda oder mit Vorurteilen gegenüber der ernstesten Filmkunst begründet werden. Die Abneigung des deutschen Publikums war nicht zuletzt eine Folge der fragwürdigen 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.<sup>32</sup>

## *Der Fall von Berlin* in der Kasernierten Volkspolizei (KVP)

Zweifellos hatten wenige Jahre nach Kriegsende 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:<sup>33</sup>

31 D. Wolf, Unser Film braucht ein kunstsinniges Publikum!, in: Deutsche Filmkunst, 3/1959, S. 68.

32 Vgl. Lars Karl, „Von Helden und Menschen ...“: Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm und dessen Rezeption in der DDR, 1945–1965, Tübingen 2002 (Dissertation), auf: <http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2003/790>.

33 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.



„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 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 Unbesiegbare machten die kommunistische Führungsmacht und ihre Streitkräfte zum verpflichtenden Vorbild und zum Waffenbruder der KVP.<sup>34</sup> Diese feststehenden Dogmen waren ein integraler Bestandteil der ideologischen Indoktrination. Die Haltung zur Sowjetunion wurde somit von der SED für jeden Kasernierten Volkspolizisten zum Gradmesser für seine politische Zuverlässigkeit erhoben.<sup>35</sup> 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 mit den folgenden politischen Zielsetzungen propagiert:<sup>36</sup>

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.“

34 Vgl. in diesem Zusammenhang auch V. Müller, An der Seite der Sowjetunion und ihrer Armee für die Einheit Deutschlands und den Weltfrieden, in: *Der Politarbeiter*, 1/1953, S. 1–2; H. Hoffmann, 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.

35 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 an der Tätigkeit der sowjetischen Berater in den Verbänden. Als z.B. ein KVP-Oberleutnant im Kameradenkreis über seine persönlichen Erlebnisse aus der Zeit von 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. Torsten Diedrich/Rüdiger Wenzke, *Die getarnte Armee: Geschichte der Kasernierten Volkspolizei der DDR 1952 bis 1956*, Berlin 2001, S. 448/49.

36 Arbeitsrichtlinie zur Durchführung des Monats der deutsch-sowjetischen Freundschaft vom 2.2.1950, in: BA-MA, DVH I/681, Bl. 16.

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, die „während einer Aufführung des ‚Falls von Berlin‘ in angetrunkenem Zustand herumkrameelten.“<sup>37</sup>

Trotzdem darf die Wirkung von Filmen wie *Der Fall von Berlin* im Kontext des in der DDR der frühen fünfziger Jahre überschwänglich zelebrierten Stalinkults 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. Einer möglichen Orientierungslosigkeit versuchte man in den Dienststellen mit Sonderverpflichtungen und Sonderveranstaltungen zu begegnen.<sup>38</sup>

„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.“

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.

## 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

37 BA-MA, DVH 3/3430, Bl.38.

38 H. Rost, *Der lange Weg ... 1. Flugzeugführerlehrgang der DDR-Militärflieger. Episoden – Glanz und Gloria junger Männer*, Offenburg 1998, S. 23f.

monumentale Weltkriegsepos *Der Fall von Berlin*. 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 verschwanden auch einige der aufwändigsten 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 Stalinkults ging also von den sowjetischen Stellen aus; die DSF hatte sich dieser Anordnung zu fügen.<sup>39</sup>

Diese Maßnahme wurde von einigen Kreisverbänden der SED heftig kritisiert. Da in den folgenden Monaten sowjetische „Schwerpunktfilme“ einfach durch leicht konsumierbare Unterhaltungsware wie *Das doppelte Lottchen* oder *Die Frau meiner Träume* ersetzt wurden, zeigten sich nicht wenige SED-Funktionäre mit den neuen Programmschwerpunkten keinesfalls einverstanden.<sup>40</sup> In den folgenden Jahren hatte sich das Staatliche Komitee für Filmwesen bzw. die Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur zudem immer wieder mit Anfragen auseinander zu setzen, in denen um eine Sondergenehmigung des Verleihs eben dieser Filme gebeten wurde. So erkundigte sich z.B. der Rat des Bezirkes Erfurt in einem Schreiben vom 27.11.1953,<sup>41</sup>

„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:<sup>42</sup>

„Sovexport gibt diese Filme auch nicht für Sonderveranstaltungen – zum Beispiel im Rahmen des Unterrichtes 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.<sup>43</sup>

---

39 Betr. Sovexportfilm, Sekretariat Grünberg an Ebert, 14.7.1953, in: SAPMO-BArch DY 32–10805, unpag.

40 Vgl. SAPMO-BArch IV 2/906/247.

41 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.

42 Antwortschreiben der HV Film an den Rat des Bezirks Erfurt, 3.12.1953, in: BArch DR–14199, unpag.

43 Vgl. SAPMO-BArch IV 2/906/242.

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

Michail Kalatozovs Film *Die Kraniche ziehen* (Letjat žuravli, 1957) handelt vom widersprüchlichen Charakter der 18-jährigen 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 Mark, der sich vom Wehrdienst zurückstellen ließ, nach und heiratet ihn. Die Ehe zerbricht jedoch an Veronikas Selbstvorwürfen und an der Niedertätigkeit ihres Mannes. Als der Krieg zu Ende ist und die Kraniche über Moskau hinwegziehen, wartet die Zurückgelassene auf dem Bahnhof vergeblich auf ihren Geliebten.

Viktor Rozov hatte dieses Sujet in seinem erfolgreichen Theaterstück „Večno živye“ (*Die ewig Lebenden*) verarbeitet, das er während des Krieges geschrieben hatte und das 1956 im Moskauer Theater „Sovremennik“ uraufgeführt wurde. Doch erst im Film von Kalatozov zeigt dieses Sujet seine Sprengkraft trotz aller Konzessionen, die Dramaturg und Regisseur machten: Mark war als Schurke abgestempelt und das Kind, das die Heldin vor dem Selbstmord rettet, verschwindet, nachdem es seine dramaturgische Funktion erfüllt hat. Die darstellerische Leistung der Samoilova und die kraftvolle visuelle Sprache des Films stoßen die erwartete Geschichte von Schuld und Reue um: Veronika lebt ihr Leben, und nicht das der erwarteten Norm, sie trifft ihre eigene Wahl und wird vom Regisseur darin nicht verdammt, sondern poetisiert.<sup>44</sup>

Kalatozovs Film setzte sich mit dem „Großen Vaterländischen Krieg“ somit 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“<sup>45</sup>. 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.<sup>46</sup>

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 Film-

44 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; Odnadždy noč'ju) von Boris Barnet vorweggenommen. Im Mittelpunkt des Films steht ein Mädchen, das auf dem Dachboden eines zerstörten Hauses verwundete sowjetische Fallschirmjäger versteckt.

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

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

produktion 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“ Kriegsfilmepenen 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“.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> So schrieb der Ost-Berliner „Sonntag“ im Juli 1958:<sup>49</sup>

„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 Filmbesprechungen 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.<sup>50</sup> Auffälligerweise waren es nach den Berichten ostdeutscher Korrespondenten gerade die Einwohner der „Frontstadt“ West-Berlin, bei denen die östlichen Friedensappelle auf besonders fruchtbaren Boden zu fallen schienen:<sup>51</sup>

„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 Er-

47 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.“ R. Stites, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, Cambridge 1992, S. 101.

48 Vgl. u.a. R. Harnisch, Ein mitreißendes Filmwerk! *Die Kraniche ziehen*, in: *Deutsche Filmkunst* 4/1958, S. 120–122; L. Kosmatow, Eine vollendete filmische Form, in: *Deutsche Filmkunst* 5/1958, S. 139/140, 159.

49 *Die Kraniche ziehen* – ein Beispiel, in: *Sonntag*, 28.7.1958.

50 Vgl. u.a.: „Goldene Palme“ in Cannes für: *Die Kraniche ziehen*, in: *Neues Deutschland*, 19.5.1958; A. Günter, *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.

51 *Kraniche* – ein triumphaler Erfolg, in: *Neues Deutschland*, Montags-Ausgabe „Vorwärts“, 29.9.1958.

lebnisse 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 sei<sup>52</sup> – eine Behauptung, die zumindest in der sowjetischen Fachliteratur durchaus kontrovers diskutiert wurde.<sup>53</sup>

*Die Kraniche ziehen* war mit offiziell 2.836.058 Besuchern zweifellos ein „Kassenschlager“ des Filmjahres 1958. Übertroffen wurde er lediglich von *Meine Frau macht Musik* (DDR 1958; R.: H. Heinrich), *Unternehmen Teutonenschwert* (DDR 1958; R.: A. und A. Thorndike), *Der stille Don* (SU 1958; R.: S. Gerassimov) und *Ich denke oft an Piroshka* (BRD 1955, R.: K. Hoffmann).<sup>54</sup>

Darüber hinaus spielten die *Kraniche* seit ihrem Import in die DDR auch in den regelmäßig stattfindenden Lehrgängen für die an der „Filmagitation“ beteiligten DSF-Aktivistinnen eine tragende Rolle. So wurde er 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) eingesetzt.<sup>55</sup> 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 Kraniche ziehen*.<sup>56</sup>

52 Vgl. u.a. R. Harnisch, Ein mitreißendes Filmwerk! *Die Kraniche ziehen*, in: Deutsche Filmkunst, 4/1958, S. 120–122, hier: S. 120.

53 Vgl. Aleksandr V. Gura, *Simvolika životnych v slavjanskoj narodnoj tradicii*, Moskau 1977, S. 646–667.

54 Angaben nach: Titel der 1958 zum Einsatz gelangten Filme und die Filmmiete, DR 1–7827, unpag.

55 Plan für die Lektionen des Filmlehrgangs in Dresden vom 30. Oktober bis 12. November 1958, in: SAPMO-BArch DY 32/11142, unpag.

56 Film-Vorschläge für die kultur-politische Erziehungsarbeit der SED und der sozialistischen Massenorganisationen 1958, in: BArch DR 1–4496, unpag.

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

Der Aspekt des individualisierten Kriegererlebnisses wurde 1959 in dem Film *Ein Menschenschicksal* (Sud'ba človeka) weiter aufgegriffen und forciert. Regisseur und Hauptdarsteller Sergej Bondarčuk<sup>57</sup> 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. Die Hauptfigur Andrej Sokolov entscheidet sich in der Situation der Gefangennahme für das Leben, wo früher der Ehrenkodex den Tod vorschrieb. Als er in der Gefangenschaft einen Mitgefangenen erdrosselt, der einem Leidensgenossen androhte, ihn als Offizier zu enttarnen, spielt Bondarčuk nicht eine Heldenrolle, sondern unterstreicht den Ekel vor diesem Mord. Zum Prüfstein seines Mutes wird die Szene beim KZ-Kommandanten Müller, der nach eigener Aussage ein „kleines Stalingrad“ inszenieren und in der Erniedrigung seines russischen „Iwans“ wiederholen will. Da Müller in allen Russen Trinker vermutet, bietet er Sokolov vor der Hinrichtung ein großes Glas Wodka mit Brot und Speck an. Der erschöpfte, ausgehungerte russische Soldat leert daraufhin drei Gläser Wodka, lehnt aber die Beilage ab, bleibt wider Erwarten auf den Beinen und zeigt weder Angst noch Anzeichen von Trunkenheit. Damit geht er aus dieser absurden Szene der Prüfung als Held hervor, der sogar dem Deutschen Bewunderung abverlangt und dafür mit dem Leben belohnt wird. Die Szene war in erster Linie an die einheimischen Zuschauer gerichtet, die in dieser merkwürdigen Mutprobe den Helden als „echten Russen“ erkennen sollten, der sich deutlich von den pathetischen Kunstfiguren der Stalinzeit abhob.

Šolochov schrieb diese Geschichte im Jahre 1946, war aber vor Einbruch des „Tauwetters“ nicht in der Lage, sie 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 doch als Verräter, die nach dem Krieg nicht selten mit mehrjäh-

---

57 Zur Person Bondarčuks aus zeitgenössischer sowjetischer Sicht s. Nina Ignatjewa, Sergei Bondartšuk, Berlin (Ost) 1967; aus autobiographischer Sicht s. Sergei Bondarčuk, *Želanie čuda*, Moskau 1981.

riger Lagerhaft bestraft wurden.<sup>58</sup> Erst deren Rehabilitierung auf dem XX. Parteitag machte die Verfilmung des *Menschenschicksal* möglich.

In der DDR-Agitation zum Film *Ein Menschenschicksal* wurde tunlichst vermieden, die als nationale Konzessionen ans russische Publikum angelegten Filmszenen zu sehr in den Vordergrund zu stellen. Dennoch war von allen sowjetischen Kriegsfilmern, 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 propagiert wurde. Im Abnahmeprotokoll der HV Film vom 2.5.1959 wird der Film wie folgt charakterisiert:<sup>59</sup>

„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 Maßnahmenplan zur intensiven Popularisierung des Films zu erarbeiten.<sup>60</sup>

„Dieser sowjetische Film bedarf seiner Bedeutung entsprechend eine[r] allseitige[n] und umfassende[n] 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 diesem Film nicht ausreichten, um ihn im Zeitraum von sechs Monaten in allen Spielstellen zeigen zu können.<sup>61</sup>

„Maßnahmepläne zur intensiven Popularisierung“ von Filmen waren in der DDR der fünfziger Jahre bereits stark standardisiert; die durch sie gestarteten Pressekampagnen liefen somit fast immer nach einem ähnlichen Schema ab. 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

58 Vgl. Sabine R. Arnold, *Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis*, S. 68ff.

59 BArch-Film DR 1 – HV Film – *Ein Menschenschicksal*, Protokoll Nr. 191/59, unpag.

60 Entwurf eines Maßnahmenplanes 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.

61 Protokoll des zentralen Betriebsleiterkollektivs gemeinsam mit dem zentralen Arbeitskreis der Hauptbuchhalter am 3. und 4.11.1959, in: BArch DR 1–7721, unpag.



zu gesellschaftlichen Höhepunkten stilisiert, wobei hier insbesondere die Veröffentlichung von Zuschauerreaktionen eine zentrale Rolle einnahm.<sup>62</sup>

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 Volkspolizeinheiten etc. berichtet, stets gekoppelt mit der Aufforderung an den Leser, den Film selbst, wenn möglich auch mehrmals, zu besuchen. Gegebenenfalls waren die Pressekampagnen auf aktuelle Sendungen in Rundfunk und Fernsehen abgestimmt.<sup>63</sup>

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.<sup>64</sup>

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:<sup>65</sup>

„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

62 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; H. Göhler, 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; F. Hentschel, *Ein Menschenschicksal*, in: Volkswacht, 7.11.1959; H. Knietsch, 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.

63 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.

64 Vgl. u.a. Einsatzplan 11/59 der HV Film vom November 1959, in: BArch DR 1–4452, unpag.

65 V. M. Kaiser, 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.

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 Deutschland gerichtet. Die Bundeswehr wird in diesem Zusammenhang in direkte Tradition zur deutschen Wehrmacht gesetzt. Die SED-Führung nutzte das Werk Bondarčuks gewissermaßen als Argumentationshilfe gegen die Wiederaufrüstung und den Aufbau der Bundeswehr im westlichen Teil Deutschlands.<sup>66</sup>

Der sowjetische Soldat Sokolov dagegen steht stellvertretend für den leidgeprüften Menschen schlechthin. So die „Berliner Zeitung“ am 10.11.1959:<sup>67</sup>

„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 ließ. 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 nationalsozialistischen Diktatur gestellt würden.<sup>68</sup>

„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.“

66 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. Rüdiger Wenzke, 1998, S. 448f.

67 Ein Menschenschicksal, das alle angeht, in: Berliner Zeitung, 10.11.1959; vgl. auch: P. Ede, *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 internationale Breitenwirkung des Films in der DDR-Presse vgl.: „In aller Welt erfolgreich“, in: Leipziger Volkszeitung, 17.11.1959.

68 H. Albrecht, Poem des singenden Lebens. Der große sowjetische Film *Ein Menschenschicksal*, in: National-Zeitung, 7.11.1959.

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.<sup>69</sup>

Vor diesem Hintergrund gibt die Grundaussage der in der DDR-Presse veröffentlichten Zuschauerreaktionen das Bemühen der SED-Kulturplaner wieder, den historischen Wahrheitsgehalt des Films zu unterstreichen und dem Werk Bondarčuks (quasi-)dokumentarischen Charakter zuzusprechen.<sup>70</sup>

„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 als ‚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 eingeprägt 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.“

Obwohl der Soldat Sokolow als Vorbild für jedermann postuliert und als unschuldig 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 „Brückenschlag“ zum ehemaligen Kriegsgegner eher über die Betonung der gemeinsamen Opferrolle vollzogen werden.<sup>71</sup> In dieses Deutungsschema passt 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.<sup>72</sup>

„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.<sup>73</sup>

---

69 Vgl. *Ein Menschenschicksal*. Der Film des Jahres, in: Sächsische Zeitung, 7.11.1959.

70 Den müßte jeder zweimal sehen – Erfurter Arbeiter sprechen über das Filmereignis des vergangenen Jahres, in: Neues Deutschland, 1.2.1960.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Jeder sollte diesen Film kennen – Meinungen unserer Leser zum Filmereignis des Jahres, in: Neues Deutschland, 1.2.1960.

„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 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:<sup>74</sup>

„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 vorgetragene Friedensliebe der sowjetischen „Freunde“ standen hier für den konkreten „Brückenschlag“ zum ehemaligen Kriegsgegner:<sup>75</sup>

„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 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:<sup>76</sup>

„Der russische Schriftsteller Korolenko schrieb einmal: ‚Der Mensch ist zum Glück geschaffen wie der Vogel zum Flug.‘ Selten hinterließ ein tragischer Film einen so

---

74 Ebd.

75 *Ein Menschenschicksal*: Im tiefsten Leid bewährt, in: Berliner Zeitung am Abend, 9.12.1959.

76 Zum Glück geschaffen – wie der Vogel zum Flug. Das Gespräch der Woche: Der Film *Ein Menschenschicksal*, in: Brandenburgische Neueste Nachrichten, 15.11.1959.

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:<sup>77</sup>

„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.“

## Der Krieg als Alltagserlebnis – *Die Ballade vom Soldaten* (1959)

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“.<sup>78</sup>

Die Reise wird für den 19-jährigen 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 Wachposten, 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 Frau Izvickaja, sondern mit zwei siebzehnjährigen Studenten

---

77 M. Jahn, Mit dem Großen Goldenen Preis ausgezeichnet: *Ein Menschenschicksal*, in: Die Frau von Heute, 20.11.1959.

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

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 beispielsweise 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.<sup>79</sup> 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.<sup>80</sup>

Im Abnahmeprotokoll der HV Film vom 18.12.1959 wird die *Ballade vom Soldaten* wie folgt bewertet.<sup>81</sup>

„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.<sup>82</sup> 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.<sup>83</sup> 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, um<sup>84</sup>

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

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

81 BArch-Film DR 1 – HV Film – *Ballade vom Soldaten*, Protokoll Nr. 595/59, unpag.

82 Vgl. Hans Dieter Mäde, Der Mensch im Mittelpunkt. *Die Ballade vom Soldaten* und einige Überlegungen, in: Deutsche Filmkunst, 6/1960, S. 206–208.

83 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 Tschuchraj, 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;

84 *Die Ballade vom Soldaten*. Der neue Film des sowjetischen Regisseurs Grigori Tschuchraj, 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.“

## Der Krieg als Albtraum – *Ivans Kindheit* (1962)

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.<sup>85</sup>

Tarkovskij brach in *Ivans Kindheit* mit der Tradition sowjetischer Kriegsfilm, in denen Kinder als tapfere kleine Zinnsoldaten in nichts den Erwachsenen nachstanden und in denen sich Krieg und Revolution als handlungsreiches Kinderfilmambiente anboten. Tarkovskij erzählt nicht die „Abenteuer eines kleinen Kundschafters“, sondern eines Charakters, der vom Krieg geboren und von ihm verschlungen wird. Der elfjährige Ivan wurde von Kolja Burljaev als ein kleines Ungeheuer mit zerstörter Psyche dargestellt. Dieser Eindruck wurde durch die eckigen Bewegungen seines mageren Körpers, durch sein Stottern, seine Nervosität und Härte vermittelt, mehr aber noch durch den expressiven visuellen Stil, den Ton-Bild-Kontrapunkt und den aufgehobenen Gegensatz von Traum- und Realitätsebene. Es gibt keinen Unterschied zwischen den Alpträumen des Jungen und den traumatischen Bildern der Realität – eine morastige Landschaft, ein verhängnisvoller toter Wald, in dem Menschenfiguren wie Schatten wirken, eine merkwürdige Geräuschlosigkeit, die entstellten Leichen aufgehängter Partisanen, ein verbranntes Dorf, dunkle Unterstände – eine Stimmung zwischen Nacht und Tag, Realität und Phantasie, Leben und Tod. Der Kern dieses Films ist jedoch nicht das Erzählbare, sondern die im Gedächtnis haftenden Bilder, die „die Zeit- und Realitätsebenen buchstäblich zerschneiden“.<sup>86</sup>

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.<sup>87</sup> Tarkovskij sollte innerhalb von zwei

85 Vgl. Andrej Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, Berlin/Frankfurt/Main 1985; zum Filmschaffen Tarkovskijs s. allg. Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.), *Andrej Tarkovskij*, München/Wien 1987; Vida T. Johnson/G. Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fuge*, Bloomington 1994; Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrej Tarkovsky*, London 1987; Maja Turovskaja/Felicitas Allardt-Nostitz, *Andrej Tarkovskij, Film als Poesie – Poesie als Film*, Bonn 1981.

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

87 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 zusammengespannt wurden, begrenzte den finanzi-

Wochen ein neues Regiedrehbuch 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.<sup>88</sup> 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.

Auch 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:<sup>89</sup>

„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:<sup>90</sup>

„Er (der Film) ist ein Versuch, das geistige Leben von Menschen der sowjetischen Gesellschaft in seinem Reichtum und seiner Kompliziertheit wahrhaft widerzuspie-

ellen 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: *Serjoscha* (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.

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

89 BArch-Film DR 1 – HV Film – *Ivans Kindheit*, Protokoll Nr. 25/63, unpag.

90 *Ivans Kindheit*, in: Nationalzeitung, 28.3.1963.



geln, 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.<sup>91</sup>

„Hier liegen einige Probleme: ungenügende Konzentration auf den jugendlichen Helden, Nebenhandlungen, die allzu locker mit dem Hauptgeschehen verknüpft sind. Manchmal verschwimmt die Grenze zwischen Traum und Tag, so daß wichtige Einzelheiten und Zusammenhänge nicht immer deutlich genug erkennbar sind.“

Auch sollte in den veröffentlichten Filmbesprechungen offenbar versucht werden, den Zuschauer auf ein intellektuelles Filmerlebnis vorzubereiten und im Voraus Entschuldigungen für potentielle Verständnisschwierigkeiten liefern.<sup>92</sup>

„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* die jugendliche Hauptfigur zum „wahren Helden“ stilisiert und Tarkovskijs surrealistische Traumwelten ganz im Sinne des Sozialistischen Realismus im Sinne verteidigungswürdiger „Wirklichkeiten“ interpretiert.<sup>93</sup>

„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 unverletzbare Lebensrecht des Menschen.“

---

91 Berliner Zeitung, 30.4.1963. In diesem Zusammenhang vgl. auch die formale und inhaltliche Kritik in: M. Haedler, *Geträumtes Kinderglück*. Zu dem preisgekrönten sowjetischen Film *Iwans Kindheit*, in: *Der Morgen*, 4.5.1963.

92 U. Hafranke, *Vom Krieg geboren – vom Krieg verschlungen*. *Iwans Kindheit* – eine poetische Filmtragödie aus der Sowjetunion, in: *Volksstimme*, 20.4.1963.

93 H. Hofmann, *Bewegendes Filmgedicht: Iwans Kindheit*, in: *Märkische Volksstimme*, 29.3.1963.

Die Gestalt des Jungen Ivan wurde im Tenor der Presse zum Helden stilisiert, zum<sup>94</sup>

„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 *Ivans Kindheit* den Friedenswillen der Sowjetunion zu beschwören und den Film als scharfe Waffe im „Friedenskampf“ gegen ein vermeintlich aggressives westliches Bündnis nutzen zu können.<sup>95</sup>

„*Ivans 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 *Ivans Kindheit*, wie vorher bereits *Die Kraniche ziehen*, *Ein Menschenschicksal* und *Die Ballade vom Soldaten*, mit einer Premiere gewürdigt, die in der 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 ein örtliches Gebäude der DSF beordert.<sup>96</sup>

„Das Internationale Messepublikum erlebte am Sonntag als erstes großes Kulturereignis der diesjährigen Frühjahrsmesse die DDR-Erstaufführung des mehrfach preisgekrönten sowjetischen Films *Ivans Kindheit*. [...]“

Walentina Maljawina und Walentin Subkow – Leutnant Mascha und Hauptmann Cholin, das rührende Liebespaar des Films –, von den Leipzigern 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.

94 H. Hofmann *Bewegendes Filmgedicht: Ivans Kindheit*, in: Märkische Volksstimme, 29.5.1963; vgl. auch: H. Knietsch, *Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film Ivans Kindheit in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt*, in: Neues Deutschland, 8.3.1963; J. Dörmeyer, *Ivans Kindheit und der Krieg*, in: Brandenburgische Neueste Nachrichten, 16.3.1963; *Ivans Kindheit*, in: Volkswacht, 7.6.1963.

95 H. Knietsch, *Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film Ivans Kindheit in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt*, in: Neues Deutschland, 8.3.1963.

96 Humanistisches Meisterwerk, in: Märkische Volksstimme, 7.3.1963.

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 jeweils 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,<sup>97</sup>

„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.“

## Der Krieg des georgischen Weinbauern – *Der Vater des Soldaten* (1964)

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.<sup>98</sup> 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.<sup>99</sup>

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

97 Brief Abusch an Kaftanov, 19.3.1958, in: BArch DR 1-4608, unpag.

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

99 Vgl. D. Kandelaki, Kino i iskusstvo, Tiflis 1957.

in Michail Kobahidzes Meisterwerken<sup>100</sup> – oder in anderen Kurzfilmen der georgischen Schule<sup>101</sup> – und vor allem in den Arbeiten von Otar Ioseliani<sup>102</sup>. 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 beliebt<sup>103</sup>. In einer Vision, die Naturalismus und Stil des bedeutenden georgischen Dichters Vaša-P'šavela (19. Jahrhundert) vermischte, benutzte Tengiz Abuladze die Vergangenheit, um wichtige moralische Fragen zu thematisieren.<sup>104</sup> Revaz Čcheidze begann gemeinsam mit dem später weltbekannten Tengiz Abuladze (*Die Reue*; Monaniba/Pokajane, 1984) als „georgischer Neorealismus“. Ihr Debüt *Magdany's 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 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.<sup>105</sup>

Über die Besonderheiten der georgischen Filmkunst erfuhr der Zuschauer in der DDR durch Tagespresse und sonstige Filmwerbung so 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.<sup>106</sup> Abermals wird die Hauptfigur im „Neuen

100 Etwa *Die Hochzeit* (Korsile/Svad'ba, 1964).

101 Etwa Irakli Kvirikadzes *Der Tonkrug* (Kvevri/Kuvšin, 1971).

102 *Die Weinernte* (Giorgowistwe/Listopag, 1966), *Es war einmal eine Singdrossel* (Icho šašwi mgalobeli/Žil pevjij drozd, 1970).

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

104 *Das Gebet* (Vedreba/Molba, 1967), *Der Baum der Wünsche* (Natvris khe/Drevo želanija 1976).

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

106 B. Almstedt, *Unheldischer Held. Vater des Soldaten* – ein aufsehenerregender sowjetischer Spielfilm, in: *Freiheit*, 9.11.1965; vgl. auch: F. Salow, *Ein nicht alltäglicher Held. Zur deutschen Erstaufführung des sowjetischen Films Der Vater des Soldaten*, in: *Neues Deutschland*, 27.10.1965; G. Sobe, *Vater des Soldaten*. Ein grusinischer Film, in: *Berliner Zeitung*, 28.10.1965; B. Almstedt, *Der Vater des Soldaten*. Ein Film, der auf die Weltrangliste der sowjetischen Filmkunst gehört, in: *Lausitzer Rundschau*, 2.11.1960; *Der Vater des Soldaten*, in: *Sächsische Zeitung*, 6.11.1965; E. Gustmann, *Ein meisterhafter Film ab heute in Schwerin – Der Vater des Soldaten*, in: *Schweriner Volkszeitung*, 12.11.1965.

Deutschland“ zum „unheldischen Helden“ stilisiert und die „Märkische Volksstimme“ sieht in dem georgischen Alten die ideale Identifikationsfigur für den deutschen Zuschauer.<sup>107</sup>

„Hier findet sich die Übereinstimmung des sowjetischen Helden mit seinem deutschen Publikum. Denn alles, was dieser einfache grusinische Weinbauer Georgi Macharashwili, 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.<sup>108</sup> Infolgedessen wurden in der DDR neben den eigentlichen Filmgesprächen Interviews und Kurzportraits Zakariades veröffentlicht, in denen der Betreffende zum Idealbild künstlerischer und menschlicher Größe hochstilisiert wurde. So erschien im NDPD-Organ „Norddeutsche Neueste Nachrichten“ ein Artikel mit der Überschrift „Der alte Mann und der Krieg“, in dem es unter anderem heißt:<sup>109</sup>

„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 dümmlischer 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:<sup>110</sup>

„Der Film hat keine verwickelte, kunstfertig geknüpft Fabel. Ohne äußerliches Pathos erzählt er die Geschichte eines Bauern, der sich aus der Weltabgelegenheit sei-

107 H. Hofmann, Ein wunderbares Menschenantlitz. Begegnung mit dem *Vater des Soldaten*, in: Märkische Volksstimme, 3.11.1965.

108 Vgl. M. Papava, *Otec soldata*, in: *Iskusstvo kino*, 6/1965.

109 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 Sakariades, in: *Die Union*, 4.11.1965; *Der Vater des Soldaten*. Großartiger Volksschauspieler in einem Film aus Grusinien, in: *Der Neue Weg*, 5.11.1965; H.-D. Tok, Der Weinbauer aus Grusinien. Ein preisgekrönter Film: *Der Vater des Soldaten*, in: *Leipziger Volkszeitung*, 9.11.1965.

110 B. Almstedt, Unheldischer Held. *Der Vater des Soldaten* – ein aufsehenerregender sowjetischer Spielfilm, in: *Freiheit*, 9.11.1965.

nes 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 Grauen und der Gewalt des Krieges fast naiv, ängstlich und abwehrend gegenüberstehende, völlig unkriegerische alte Mann schließlich unbeding in die kämpfende Truppe eingereicht 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, „das die humanistischen Werte gegen den Krieg, seine Roheiten und verrohenden Wirkungen verteidigt.“<sup>111</sup>

## 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.<sup>112</sup>

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 Volksbildung beweist, dass im Einzelfall Besatzungsinteresse und kulturpolitische Programmatik der deutschen Kommunisten in Widerstreit geraten konnten. Im Hinblick auf die von der Besat-

<sup>111</sup> G. Sobe, *Vater des Soldaten*. Ein grusinischer Film, in: *Berliner Zeitung*, 28.10.1965.

<sup>112</sup> Vgl. auch Lars Karl, *Von Helden und Menschen*. Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm (1941–1965), in: *Osteuropa*, 1/2002, S. 67–82.

zungsmacht erstrebte propagandistische 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 weit verbreitete 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 Unpopularität 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.<sup>113</sup>

Der Erfolg von *Die Kraniche ziehen* markierte so gewissermaßen eine Wende in der Filmpolitik der DDR gegenüber den Filmimporten aus der Sowjetunion.<sup>114</sup>

„Als die Partei die Hindernisse beseitigte, die die Entwicklung des künstlerischen Films behinderten, da standen sowjetische Filme wieder im Mittelpunkt der großen internationalen Festivale. *Ein Kommunist, Der letzte Schuß, Die Kraniche ziehen, Das Haus, in dem ich wohne, Ein Menschenschicksal, Der stille Don, Serjoscha, 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 begleitete 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“.

113 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.

114 H. Knietsch, *Begegnung mit Filmkunst. Der sowjetische Film Iwans Kindheit* in Leipzig, Dresden und Berlin uraufgeführt, in: *Neues Deutschland*, 8.3.1963.

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.