

Der lange Weg nach Hause. Ein filmhistorisches Symposium über das Heimkehren aus dem Krieg. Dr. Dietmar Müller / Dr. Lars Karl / Dr. Konstantin Tsimbaev / Katharina Seibert; Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig (GWZO); in Kooperation mit der Russischen Staatlichen Geisteswissenschaft, 25.10.2012-27.10.2012.

Reviewed by Ute Groß

Published on H-Soz-u-Kult (March, 2013)

Das Symposium „Der lange Weg nach Hause“ ist Teil des Projekts „Kriegsgefangenschaft und Heimkehr im europäischen Spielfilm nach dem Zweiten Weltkrieg“ und wird durch die Stiftung Erinnerung Verantwortung Zukunft (EVZ) sowie durch die Geschichtswerkstatt Europa gefördert. Während sich der im Mai 2012 realisierte Workshop und die daran anschließende wöchentliche Filmreihe mit dem Themenkomplex und der Repräsentation von Kriegsgefangenschaft im Spielfilm der Bundesrepublik Deutschland, der DDR und der UdSSR der 1940er- und 1950er-Jahre befassten, rückte nun die Heimkehr in die sich neu formierenden Nachkriegsgesellschaften und die damit einhergehenden politischen, sozialen und ideellen Aushandlungsprozesse in den Vordergrund. Dabei wurde der historische und filmische Bezugsrahmen um die Kriegserfahrungen anderer Regionen und Zeithorizonte erweitert. In drei Panels und zehn Einzelvorträgen sollten insbesondere folgende übergreifende Fragestellungen diskutiert und mit Filmausschnitten veranschaulicht werden: Wie wurden individuelle und kollektive Erfahrungen von Krieg, Gefangenschaft und Heimkehr filmisch inszeniert? Welche Resonanz fanden diese Darstellungen in den rezipierenden Gesellschaften und was sagen sie über die jeweiligen politischen Kontexte und den Wandel nationaler Erinnerungsdiskurse aus?

Nach einem kurzen Willkommensgruß von DIETMAR MÜLLER (Leipzig) an alle Gäste, Teilnehmer und Organisatoren, verwies KATHARINA SEIBERT (Leipzig) in ihrem Einführungsvortrag auf die historiographische Bedeutung und Funktion des Films als Quelle und „Speichermedium kollektiver gesellschaftlicher Dispositionen“ Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*, Hamburg 1958., das Rückschlüsse auf vorherrschende erinnerungspolitische Narrative einer bestimmten Zeit ermögliche. Seibert ging diesbezüglich auf die besondere Rolle der Heimkehrer ein, die als Soldaten, Kriegsgefangene, Zwangsarbeiter, Flüchtlinge oder Vertriebene zugleich verschiedene Aspekte der unmittelbaren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verkörpern und somit eine hohe Symbolkraft und politische Bedeutung im Prozess der gesellschaftlichen Neuordnung in sich vereinen würden. Eng verknüpft mit der Heimkehr sei das normative und relationale Konstrukt der Heimat, welches durch Krieg beeinträchtigt oder gänzlich zerstört und im Zuge des Wiederaufbaus nationaler Bezugs- und Handlungsräume neu definiert und häufig auch instrumentalisiert werde.

FERNANDO RAMOS ARENAS (Leipzig) eröffnete die anschließende Filmvorstellung von Jean Renoirs *La Grande Illusion* (1937) zum Thema

Kriegsgefangenschaft, Flucht und Heimkehr im ersten Weltkrieg mit einer kurzen inhaltlichen und filmgeschichtlichen Verortung. Durch Figurenkonstellation und Handlungsverlauf nimmt der Film unter anderem auf die innere Spaltung der im Krieg beteiligten, in verschiedenen Klassen hierarchisierten Gesellschaften Bezug. Nicht nur nationale Zugehörigkeit, sondern auch die soziale Herkunft determinieren die zwischenmenschlichen Solidarisierungsprozesse der Charaktere. Die Heimkehr aus Krieg und Gefangenschaft wird nur von zwei, aus dem bürgerlichen Milieu stammenden Protagonisten als Erlösung und Chance für einen Neubeginn empfunden. Den beiden aristokratischen Handlungsfiguren hingegen erscheint eine Rückkehr angesichts des sich abzeichnenden Untergangs des *Ancien Régime*, und damit auch ihrem Platz in der Welt, als unmöglich.

Im ersten Panel „Nach Deutschland – in die Heimat?“ stand die filmische Darstellung von Gefangenschaft und Rückkehr in die beiden deutschen Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg im Fokus der Betrachtung.

CHRISTOPH CLASSEN (Potsdam) zeichnete in seinem Vortrag die Darstellungsmuster von deutschen Kriegsgefangenen in sowjetischen Lagern und deren Heimkehr bzw. Flucht in den drei bundesdeutschen Erfolgsfilmen *Der Arzt von Stalingrad*, *Taiga* (beide 1958) und *Soweit die Füße tragen* (1959) nach. Eingebettet in den Kontext von Adenauers Moskaureise 1955 und produziert an der Schnittstelle des Übergangs von einer Nachkriegs- in eine Wohlstands- und Konsumgesellschaft, würden die Filme genretypische Elemente des Heimatfilms gekoppelt mit der Gegenwartsproblematik von Krieg, Schuld und Gefangenschaft aufweisen. Unter Verwendung von diskriminierenden Klischees träten die deutschen Gefangenen als den „Russen“ moralisch überlegene Opfer in Erscheinung, die, anstatt individuelle Schuld eingestehen zu müssen, „Versöhnungsangebote“ von Seiten ehemaliger Kontrahenten im

Sinne einer „universalistischen Völkerverständigung“ erhielten. Heimat werde nicht konkret oder bildlich thematisiert, sondern schwebte als idealisierter Sehnsuchtsort in Form einer Leerstelle über der anvisierten Rückkehr, welche in den Filmen mit Hoffnung, aber auch mit persönlichen Sinnkrisen verbunden sei. Diese Form der authentisierten, unreflektierten Vergangenheitsinszenierung hätte, so Classen, den Wahrnehmungsnerv der Zeit getroffen, Geschichtsmythen reproduziert und in den Filmfiguren und Rezipienten gleichermaßen eine Gedanken- und Gefühlswelt „zwischen Eschatologie, Eskapismus und Resignation“ evoziert.

ALINA TIEWS (Berlin/Münster) stellte diesen Betrachtungen zur bundesdeutschen filmischen Vergangenheitsbewältigung von Krieg und Gefangenschaft die Darstellung der Heimkehr in den Sozialismus im DDR-Fernsehmehrteiler *Wege übers Land* (1968) gegenüber. Die Protagonistin Gertrud Habersaat, die sich nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs auf einem Hof enteigneter Polen im besetzten Warthegau niedergelassen und in den letzten Kriegswochen zurück in ihre ostdeutsche Heimat Rakowen geflüchtet habe, repräsentiere, so Tiews, keine typische deutsche Vertriebene. Sie sei vielmehr eine bekehrte Mitläuferin des Naziregimes, die durch die Strapazen der Flucht eine Art Katharsis erfährt. Das Moment der Heimkehr erweise sich als „Stunde Null“ für die geläuterte Gertrud, die sich von nun an hoffnungsvoll für den Aufbau der neuen sozialistischen Gesellschaftsordnung einsetzt. Angesichts des offiziellen Standpunktes der SED-Regierung, das sogenannte „Umsiedlerproblem“ 1952 gelöst zu haben, mag diese in Teilen sehr drastische, pseudodokumentarische Darstellung von Flucht und Vertreibung im Jahr 1968 überraschen. Tiews begründete das Sendeformat mit der politisch gestützten, symbolischen Vorbildfunktion der Heimkehrerin für die DDR-Bevölkerung und führte den Erfolg bei den Zuschauern auf das hohe Identifikationspotential der Filmfigur zurück.

ANDREAS KÖTZING (Leipzig) skizzierte in einer vergleichenden Gegenüberstellung zweier zeitlich versetzter Fernsehinszenierungen von Wolfgang Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* in der Bundesrepublik Deutschland und in der DDR, wie sich die Darstellung des desillusionierten Kriegsheimkehrers Beckmann im Laufe der ersten Nachkriegsjahrzehnte veränderte und welche Deutungen die Figur in beiden deutschen Staaten erfuhr. Der 1957 in der Bundesrepublik produzierten Fernsehfassung von Rudolf Noelte sei bereits eine erfolgreiche Rundfunkbearbeitung, Theaterinszenierung und Verfilmung unter dem Titel *Liebe '47* (1949) vorausgegangen, die allerdings floppte. Noeltes Version praktiziere, so Kötzing, einen gemäßigten Umgang mit Beckmanns Existentialismus, übergehe die Anspielung an den Holocaust im Text und reduziere die Anklagen an Gott und das Publikum durch eine Fokussierung auf Beckmanns innere Perspektive. Dennoch stehe Noeltes Beckmann am Ende „draußen vor der Tür“ und sitze nicht wie in *Liebe '47* „drinnen auf dem Sofa“. Die 1960 im DDR-Fernsehfunk ausgestrahlte Produktion unter der Regie von Fritz Bornemann sei eine Folge der ideologischen Neuinterpretation des Dramas, die sich nahtlos in das antifaschistische Selbstverständnis der DDR gefügt habe. Durch die Umdeutung Beckmanns als Heimkehrer, der nach dem Krieg in das „falsche“, nämlich faschistische Westdeutschland zurückkehrt, habe das Stück einen ungeahnten politischen Aufschwung erlebt, jedoch ohne großen Publikumserfolg zu erzielen. Ob es sich dabei um eine bewusste Gegeninszenierung zum bundesdeutschen Fallbeispiel handelte, blieb allerdings offen.

Das zweite Panel „Gefangenschaft und Heimkehr im Kalten Krieg“ erweiterte das bisherige zeitliche und räumliche Betrachtungsspektrum. Dabei wurden griechische, tschechoslowakische und sowjetische Perspektiven in den Blick genommen.

MARIA STASSINOPOULOU (Wien) referierte über die filmischen Narrative und Darstellungsmuster sowie die zugrundeliegenden Sag- und Zeigbarkeitsgrenzen der griechischen Erfahrungen von Gefangenschaft und Heimkehr aus dem Exil nach dem Zweiten Weltkrieg und dem anschließenden Bürgerkrieg. Angesichts der ungeheuren Fülle und relativen Unbekanntheit der Produktionen, entschied sich Stassinopoulou für eine Überblicksdarstellung und wählte Filmausschnitte aus dem Populärkino der Detente (1960–1967), aus der Zeit der Obristendiktatur (1967–1974) sowie des *Neuen Griechischen Kinos* nach der Transition von 1974. Ihrer Argumentation zufolge ließ die staatliche Zensur lediglich ein limitiertes Repertoire an narrativen und bildlichen Darstellungselementen zu, die, von umstrittenen historischen wie zeitlichen Bezügen gelöst, zentrale Konfliktmomente im Kontext von Gefangenschaft und Heimkehr, etwa körperliche Verwahrlosung, Verwahrlosung und soziale Isolation, filmisch aufbereiten konnten. Zudem seien die Kriegsfolgen häufig in Dramen, Western oder Räuberfilmen „maskiert“ worden. Im Kontext des Demokratisierungsprozesses der 1970er-Jahre hätten sich auch im griechischen Film die Darstellungskonventionen gelockert. Die Lebensrealität der unterschiedlichen Heimkehrer-Gruppen sei jedoch selten ein primärer Bezugspunkt gewesen, vielmehr habe die thematische Auseinandersetzung mit Besatzung und Widerstand im Vordergrund des filmischen Interesses gestanden. Stassinopoulou warf zudem die Frage nach der „Selbstzensur“ und der Rolle spezifischer Kriegserfahrungen der Filmschaffenden selbst hinsichtlich Auswahl und Beschränkung von filmischen Motiven auf.

PAVEL SKOPAL (Brno) widmete sich im anschließenden Vortrag der filmischen Darstellung binationaler Liebesromanzen im Kontext des Zweiten Weltkrieges sowie dem Motiv der verlorenen Heimat in den drei tschechoslowakischen Koproduktionen *Those Born in 1921* (*Ročník 21*, 1957), *May Stars* (*Mayskie zvyozdy*, 1959) und *In-*

errupted Song (*Prerusená piesen*, 1960). Die Liebe zwischen Angehörigen verschiedener Nationen, die trotz eines kriegsbedingten asymmetrischen Machtgefüges oder aus entgegengesetzten politischen Lagern zueinander finden, stehe, so Skopal, im Zentrum der Handlungsverläufe. Sie spiegle metaphorisch die spezifischen „Beziehungskonstellationen“ und Konflikte derjenigen Länder im Krieg wider, die in Plot und Filmproduktion gleichermaßen involviert gewesen seien. Interessanterweise handele es sich um die einzigen internationalen Koproduktionen, die in der Tschechoslowakei bis 1960 zum Thema Zweiter Weltkrieg realisiert worden waren. Welchen Verlauf die potentiellen und tatsächlichen Liebesgeschichten in den Filmen nahmen, werde maßgeblich durch die politisch-ideologische Positionierung der beteiligten Staaten im trans- und internationalen historischen Kontext des Kalten Krieges beeinflusst. Das Motiv der Liebe sei zudem symbolisch mit dem Bild der verlorenen, zerstörten oder befreiten Heimat verknüpft, die wiederum zu patriotischer Verantwortung verpflichtete, eine Liaison jenseits nationaler Zugehörigkeit in der Regel nicht zulasse und somit ein Gefühl innerer Zerrissenheit und Heimatlosigkeit bei den betroffenen Protagonisten auslöse.

LARS KARL (Leipzig) illustrierte anhand der Darstellung des Kriegsgefangenen Andrej Sokolov in Sergej Bondarčuks Regiedebüt *Ein Menschen-schicksal* (*Sud'ba človeka*, 1959), wie sich in der Sowjetunion nach Stalin der politische Umgang mit Kriegsgefangenschaft und die bis dahin vorherrschende, eindimensionale Darstellungsnorm sowjetischen Heldentums veränderte. Diese Verfilmung von Michail Šolochov Erzählung sei, so Karl, der erste Versuch, das in der UdSSR tabuisierte Phänomen der deutschen Gefangenschaft im Kontext des Tauwetters „realistisch“ abzubilden. Während ehemalige Kriegsgefangene unter der Herrschaft Stalins als Vaterlandsverräter repressiert worden seien, verkörpere Sokolov mit seiner unbeugsamen Kraft, Menschlichkeit und Opferbereitschaft ein neues Ideal sowjetischer

Heldenhaftigkeit und russischer Männlichkeit. Der Film vermittele die Botschaft, dass der Sieg über die Nazis nicht vorrangig Stalin, sondern vor allem den einfachen Soldaten und dem sowjetischen Volk zu verdanken sei. Somit könne der Film auch als „Versöhnungsangebot“ im Sinne einer moralischen Rehabilitation der Betroffenen und ihrer Familien verstanden werden. Diese Entwicklung stehe im Zusammenhang mit Entstalinisierungsprozessen, welche eine gesellschaftliche Aufarbeitung individueller Kriegserfahrungen sowie eine stärkere Akzentuierung der nationalen Identität als Überlebenskraft des „russischen Volkes“ ermöglicht hätten. Die Rückkehr in sein vorheriges Leben erweise sich für Sokolov als unmöglich, nachdem seine gesamte Familie dem Krieg zum Opfer gefallen war. Durch den Waisen-jungen Vanja, als dessen Vater er sich ausgibt, finde er schließlich dennoch eine Perspektive und in gewisser Hinsicht eine neue Heimat.

Das dritte und letzte Panel „Osteuropa, seine Kriege und Heimkehrer“ thematisierte die filmische Aufarbeitung von Gefangenschaft und verschiedenen Rückkehrkonstellationen nach den kriegserischen Auseinandersetzungen in Kroatien und im Kaukasus.

KLAUDIJA SABO (Wien) befasste sich in ihrer Analyse von Ognjen Sviličićs Nachkriegsdrama *Sorry for Kung Fu* (*Oprosti za Kung Fu*, 2005) mit der politischen und gesellschaftlichen Umbruchsituation im postsozialistischen Kroatien und der damit einhergehenden Neuverhandlung von Normativität und „Normalität“ im Sinne Jürgen Links. Die Rückkehr der Protagonistin Mirjana in ihre kroatische Heimat nach dem Krieg führe, so Sabo, nicht zuletzt aufgrund ihrer Schwangerschaft zu heftigen Irritationen innerhalb der Familie. Die Eltern würden sich im Zuge der Wiederherstellung ihres Alltags insbesondere um die Rückgewinnung der „rechtmäßigen“ Familienordnung bemühen, indem die zügige Vermittlung eines Ehemanns aus der eigenen ethnischen Gemeinschaft forciert werde. Als Mirjana allerdings einen

Jungen mit asiatischen Gesichtszügen auf die Welt bringt, seien die elterlichen Reintegrationsversuche der Tochter in die vorherrschende Norm zum Scheitern verurteilt. Sabo argumentiert, dass der Zustand der Anomalität im Krieg eine Redefinition nationaler Werte bedinge, im Rahmen derer Mutterschaft und Ehe eine zentrale Rolle für die „Sicherung“ der ethnischen Gemeinschaft spiele. Für Mirjana sei die dauerhafte Heimkehr in die patriarchale kroatische Gesellschaft zunächst nicht möglich, da sich das von ihr praktizierte Lebenskonzept als nicht kompatibel erweise und kehrt schließlich mit ihrem Sohn zurück nach Deutschland. Der Film deute jedoch am Ende eine positive Kehrtwende an, indem er zeige, wie Mirjanas Vater seinen Enkel am Sterbebett einige Jahre später akzeptiert. Ob Mirjana daraufhin in Kroatien bleibt, lässt der Film offen.

Im abschließenden Vortrag erweiterte CHRISTINE GÖLZ (Leipzig) das bisherige methodische Analyse- und Betrachtungsspektrum, indem sie sich der Thematik der kriegesischen Auseinandersetzungen im Kaukasus und deren Repräsentationen im russischen Film der 1990er- und 2000er-Jahre über einen literaturwissenschaftlichen Zugriff näherte. Die vier exemplarischen Filme *Gefangen im Kaukasus* (*Kavkazskij plennik*, 1996), *Die Zeit des Tänzers* (*Vremja tancora*, 1997), *Krieg* (*Vojna*, 2002) sowie *Der Gefangene* (*Plennyj*, 2008) verbinde, so Gölz, das Motiv der Gefangenschaft, die selbst nach der Heimkehr aus dem Krieg nicht völlig überwunden werde. Hinsichtlich der Gestaltung der motivischen Dimension würden sich die Filme der Symbolik des russischen „Kaukasus-Text“ Der „Kaukasus-Text“ sei, so Gölz, eine Analogiebildung zu Vladimir Toporovs „Petersburg-Text“ und finde im Forschungszusammenhang der postcolonial studies in der Analyse der symbolischen Repräsentationen des Kaukasus seine Anwendung. bedienen und der Region gewisse überzeitliche, im russisch-orientalistischen Diskurs verhaftete Darstellungsmuster zuschreiben. In den Filmen werde einerseits auf das patriotische Bild des Kampfes um die Wiedererlangung

territorialer Integrität und nationaler Stärke zurückgegriffen und gleichzeitig auf das imperialistische Vorgehen Russlands als Ursache der anhaltenden gewaltsamen Auseinandersetzung angespielt. Gölz vermutet dahinter die Überzeugung, dass der Krieg nicht allein auf den Kriegsschauplätzen wüte, sondern immer tiefer in die betroffenen Gemeinschaften in der Heimat hineinwirke und somit eine ausweglose gegenseitige Gefangenschaft geschaffen habe.

Die filmischen Darstellungen verschiedener Heimkehrer-Figuren und Heimatkonzeptionen, die Verortung in ihren jeweiligen zeithistorischen Kontext sowie deren symbolische und erinnerungspolitische Rolle im gesellschaftlichen Wiederaufbauprozess wurden im Rahmen des dreitägigen Symposiums aus unterschiedlichen Länder- und Forschungsperspektiven beleuchtet. Für eine weiterführende vergleichende wie interdisziplinäre Betrachtung der Folgen von Kriegsgefangenschaft und Heimkehr, von Bewältigungsstrategien und Konfliktlinien in den Nachkriegsgesellschaften sowie von möglicherweise kontextunabhängigen Erfahrungsmustern hat die Tagung einen ersten Schritt geleistet. In den Paneldiskussionen wurden insbesondere die zeitgenössische wie aktuelle Rezeption der Filme im In- und Ausland, der Einfluss der staatlichen Zensur sowie die Rolle autobiographischer Tendenzen der am Produktionsprozess beteiligten Akteure thematisiert und diskutiert. Darüber hinaus war die Methodik der Rezeptionsforschung immer wieder Gegenstand kritischer Auseinandersetzung. Der kurzfristige Ausfall der Vorträge von BIRGIT SCHWELLING (Konstanz) zum Dokumentarfilm des Verbandes der Heimkehrer *Weit ist der Weg* (1955) sowie von KONSTANTIN TSIMBAEV (Moskau) über die Rezeption von Gefangenschaft und Kriegserfahrung im postsowjetischen Kino war bedauerlich, beeinträchtigte jedoch weder den in sich geschlossenen inhaltlichen Aufbau, noch schmälerte er die thematische Bandbreite der Tagung. Ein Sam-

melband mit weiteren Länderbeispielen ist geplant.

Konferenzübersicht:

Begrüßung und Einführung

Dietmar Müller (Leipzig), Katharina Seibert (Leipzig)

Filmvorführung „La Grande Illusion“ – Jean Renoir (1937)

Einführung: Fernando Ramos Arenas (Leipzig)

Panel I: Nach Deutschland – in die Heimat?

Moderation: Katharina Seibert (Leipzig)

Christoph Classen (Potsdam): *So weit die Füße tragen*. Sowjetische Kriegsgefangenschaft und Flucht in bundesdeutschen Erfolgsfilmen der 1950er Jahre

Alina Tiews (Berlin/Münster): „Wie lange fahren wir noch?“ – „Bis wir zu Hause sind“. Der DDR-Fernsehhit *Wege übers Land* und die Heimkehr in den Sozialismus

Andreas Kötzing (Leipzig): Doppelter Beckmann. Wolfgang Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* und die Inszenierungen im west- und ostdeutschen Fernsehen

Offene Diskussion

Panel II: Gefangenschaft und Heimkehr im Kalten Krieg

Moderation: Jenny Alwart (Leipzig)

Maria Stassinopoulou (Wien): In welchem Krieg gefangen? Griechische Narrative der Kriegsgefangenschaft im Kalten Krieg

Pavel Skopal (Brno): „I think this is the beginning of a beautiful friendship, comrade!“ International romances and lost home in two Czech co-productions: *Ročník 21* (Those Born in 1921, 1957) and *Mayskie zvyozdy* (May Stars, 1959)

Lars Karl (Leipzig): *Sud’ba čeloveka* (Ein Menschenchicksal, 1959): Kriegsgefangenschaft und individualisiertes Heldentum im sowjetischen Spielfilm des Tauwetters

Offene Diskussion

Pannel III: Osteuropa, seine Kriege und Heimkehrer

Moderation: Dietmar Müller (Leipzig)

Klaudija Sabo (Wien): Rückkehr in die Fremde. Präsentationen von NORM-alitäten im kroatischen Nachkriegsfilm: *Oprosti Za Kung-Fu* (Sorry for Kung Fu, 2004)

Christine Gözl (Leipzig): Für immer gefangen im Kaukasus? *Kavkazskij plennik* (Gefangen im Kaukasus, 1996), *Vremja tancora* (Die Zeit des Tänzers, 1997), *Vojna* (Krieg, 2002), *Plennyj* (Der Gefangene, 2008)

Abschlussdiskussion

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at
<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Ute Groß. Review of *Der lange Weg nach Hause. Ein filmhistorisches Symposium über das Heimkehren aus dem Krieg*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. March, 2013.

URL: <https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=38745>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.