

Lars Karl

„Die Schlacht um Berlin“ im sowjetischen Monumentalepos „Befreiung“ (SU 1970)

Der russische Historiker Alexander Grossmann hat in einer Abhandlung die Funktion des alljährlich gefeierten „Tag des Sieges“ (*Den' Pobedy*) für die Sowjetunion wie folgt eingeschätzt:

„Der 9. Mai war wohl der einzige Tag in der politischen Kultur der Sowjetunion, an dem der offizielle Standpunkt der KPdSU und die persönlichen Erfahrungen der Menschen übereinstimmten. Der Krieg, der praktisch keine sowjetische Familie unbeteiligt gelassen hatte, war eines der wenigen Ereignisse in der Geschichte der UdSSR, bei dem sich die ideologischen Geltungsansprüche der Partei mit den Einschätzungen und der Anerkennung durch die sowjetischen Bürger deckten.“

Auch wenn der hier erhobene Anspruch auf totale Deckungsgleichheit zwischen privater und „von-oben-verordneter“ Kriegserinnerung heute fragwürdig erscheint, bot der 9. Mai der politischen Führung der Sowjetunion einen propagandistischen Anlaß, um die Überlegenheit des Sozialismus zu unterstreichen. Festtage wie der „Tag des Sieges im Großen Vaterländischen Krieg“ waren ein wichtiges Instrument, um Herrschaft zu legitimieren, sowie Herrschaftsansprüche zu artikulieren. „Geschichte“ diente als säkularer Religionsersatz, als Mobilisierungsressource zur Stärkung des Sowjetsystems sowie als Begründung des Führungsanspruchs der Kommunistischen Partei der Sowjetunion. Der Feiertag selbst war ein großes, sorgsam inszeniertes Ritual, in dem alle Elemente ihren nach den Regeln der ideologischen Opportunität bestimmten Platz hatten. Alle Handlungen und Reden waren so aufeinander abgestimmt, daß sie sich gegenseitig bestätigten und der Akt eine vollkommen geschlossene politische Aussage transportierte. Die Beteiligten sollten in Euphorie und Zustimmung für den Kriegssieg, für den Staat und für die Partei aufgehen. Die Siegesfeierlichkeiten des Sowjetstaates schufen so in ihrer Gesamtheit eine siegesgewisse Affirmation für das System, die Inszenierung des Feiertags glich einem von den Parteieliten geschaffenen Gesamtkunstwerk. Andererseits muß die gesellschaftliche und politische Wirkung der sowjetischen Mythen vom „Großen Vaterländischen Krieg“ anerkannt werden. Denn fraglos wirkte der Zweite Weltkrieg unter den Generationen, die ihn erlebt hatten, identitätsstiftend. Nur wer die Dimension

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

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

Insgesamt war der organisierte Kult des „Großen Vaterländischen Krieges der Sowjetunion“ ein effektives System politischer Symbole und Rituale. Er feierte den großartigen Legitimationsmythos von Partei und Regierung, half den Streitkräften sich in Zeiten des Kalten Krieges Respekt zu verschaffen, stärkte den Stolz in die UdSSR und ihre wirtschaftlichen Errungenschaften und diente der Rechtfertigung außenpolitischer Positionen.

In diesem Zusammenhang sind die sowjetischen Spielfilmproduktionen über den Zweiten Weltkrieg von besonderem Interesse. Volkstragödie, pyrotechnisches Theater, romantische Verklärung - das alles war der Krieg im sowjetischen Film und natürlich noch viel mehr. Das Thema ist unerschöpflich, weil sich in der Kriegsdarstellung alle politischen und kulturellen Entwicklungen der sowjetischen Gesellschaft spiegelten und das Verhältnis zu diesem Krieg für die grundlegenden Fragen bei der Bestimmung des historischen Bewußtseins der sowjetischen Gesellschaft immer richtungsweisend blieb.

Die in der Sowjetunion produzierten Kriegsfilm lassen sich für die ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte grob in zwei Kategorien einteilen: die heroisch-mythologisierenden Werke der Stalinzeit und die Filme des sog. "Tauwetters".

Als Chruščev 1956 das Erbe Stalins antrat, erklärte er seinen Vorgänger zum alleinigen Verantwortlichen für die Leiden des sowjetischen Volkes. Er verurteilte den "Personenkult" um Stalin und beschuldigte das Kino, dessen Komplize gewesen zu sein. Das "Tauwetter" bewirkte in der sowjetischen Kinematographie, in der künstlerischen Praxis, in der Filmästhetik sowie im Verhältnis zwischen Filmkunst und Zuschauern grundlegende Veränderungen. Als sich das sowjetische Kino nach dem XX. Parteitag der KPdSU dem Thema des Zweiten Weltkrieges widmete, wurden Sujets aus den 40er Jahren erneut aufgegriffen und auf neue Art und Weise behandelt. An die Stelle von Funktionsträgern, die politisch und moralisch Vorbildcharakter hatten, traten nun Figuren mit ihren Widersprüchen und Schwächen. Die sakrosankten Heroen der Stalin-Ära wichen einer psychologisierenden Darstellung einzelner Individuen in der Extremsituation "Krieg", in der sowjetische "Durchschnittsmenschen" ihr eigenes, hartes Schicksal trugen und dadurch wahre menschliche Größe erreichten.

Filme über den vergangenen Krieg erschlossen der sowjetischen Kinematographie im "Tauwetter" gleichsam einen neuen künstlerischen Gegenstand. Zugleich waren sie ein wichtiger Beitrag in der Polemik gegen die Tendenz, Kunst als Bebilderung von Abstraktionen zu verstehen, gegen einen Monolithismus, der keinen Widerspruch zuließ zwischen Individuellem und Gesellschaft, gegen die "perspektivische" Abbildung einer Realität, die der Theorie des sozialistischen Realismus entsprang.

Nach Michail Kalatozovs auch im Westen berühmt gewordenem Melodram "Die Kraniche ziehen" (*Letjat žuravli*) wurde der Aspekt des individualisierten Kriegserlebnisses 1959 in dem Film "Ein Menschenschicksal" (*Sud'ba čeloveka*) weiter aufgegriffen und forciert. Regisseur und Hauptdarsteller Sergej Bondarčuk 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. Auch Grigorij Čuchrajs "Die Ballade vom Soldaten" (*Ballada o soldate*) aus dem Jahre 1959 ist weit entfernt von den "Heldengemälden" des sozialistischen Realismus. Der junge Soldat Aleša handelt 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".

Im Gegensatz zu den Traditionen des sowjetischen Erzählkinos verlieh das Erstlingswerk von Andrej Tarkovskij, „Ivans Kindheit“ (*Ivanovo detstvo*) aus dem Jahre 1962 einer Filmsprache Ausdruck, in der die Zusammenhänge zwischen Individuum und Welt auf neue Art und Weise reflektiert wurden. Der Blickwinkel ist nicht derjenige eines „üblichen“ Kriegsfilms,

sondern die ungewöhnliche Perspektive eines Kindes, das von diesem Krieg um seine Jugend gebracht wird, den Krieg für sich in Beschlag nimmt und zu einem haßerfüllten Spiel macht. 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. Insbesondere der georgische Film erlebte in den “Tauwetterjahren” eine Renaissance. Auch hier wurde das Thema des Zweiten Weltkrieges aufgegriffen: Revaz Āheidze 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 in der Sowjetunion als einer der größten Filmerfolge des Jahres 1965 rangierende “Vater des Soldaten” war gleichfalls einer der letzten sowjetischen Kriegsfilme, die in Form und Inhalt der Periode des “Tauwetters” zugerechnet werden können.

Mit Beginn der Ära BreĹnev brach nicht zuletzt im kulturellen Bereich die sogenannte “Zeit der Stagnation” an, in der ein neuer Konservatismus und eine verschärfte Zensur auch das verfilmte Bild des Krieges in konventionellere Schablonen gießen sollten. Die Kluft zwischen Allgemeinem und Individuellem, die für die Filme des „Tauwetters“ prägend waren, hatte in den siebziger Jahren keine entscheidende Bedeutung mehr - weder für die Gesellschaft, noch für die Kunst. Die Polarisierung der Gesellschaft verwies auf andere Differenzierungsprozesse, die für den Filmbereich den Zerfall in den „Staatsfilm“ und in sein subversives Gegenstück brachten. Ersterer entstand im Auftrag der staatlichen Filmbehörde Goskino, was die Bindung an große Budgetentscheidungen und formale Reglementierungen bedeutete. Zweiterer, der oft die gleiche Stilistik verwendete, unterlief gerade dadurch den Staatsfilm. In den „Staatsfilmen“ war die Rückkehr zu den konzeptionellen und formalen Prinzipien der Kunst der Stalinzeit unübersehbar.

In diesem Zusammenhang ist das Monumentalepos „Befreiung“ (*OsvoboĹdenie*) von besonderer Bedeutung. Schon allein die quantitativen Maßstäbe stellten alles bisher Dagewesene in den Schatten: Insgesamt standen dem 115köpfigen Drehteam an die 100 000 Soldaten der Sowjetarmee zur Verfügung, für einzelne Szenen wurden bis zu 5000 Mann mit 1000 Panzern, Flugzeugen und anderen motorisierten Fahrzeugen mobilisiert. Mit umgerechnet 40 Millionen Dollar, damals die teuerste Produktion der Filmgeschichte, war in sechsjähriger Produktionszeit zwischen 1966 und 1972 ein gigantisches Werk in fünf abendfüllenden Teilen entstanden. Die filmische Monumentalität sollte den Beweis für die reale Macht des Sowjetstaates liefern, und die Darstellung einer starken Persönlichkeit an der Spitze die Gesichtsllosigkeit der politischen Führer der Zeit überdecken.

Jurij Ozerovs „Befreiung“ brachte eine Wiederbelebung der stalinistischen Materialschlachten auf Zelluloid. Auf 70 mm und Stereoton stellte der Regisseur mit hohem Aufwand an Technik und Statisten Kriegshandlungen sorgfältig nach, wobei der Film selbst als Koproduktion zwischen der Sowjetunion, der DDR, Polen und Italien entstand. Gegenstand der Handlung ist die sowjetische Offensive vom Frühjahr 1943 bis zur Niederlage des nationalsozialistischen Deutschland mit der Schlacht in und um Berlin. In mehr als sieben Stunden werden dem Zuschauer in Szenen des Kampfes an Originalschauplätzen in Rußland, Jugoslawien, Italien, Polen und Deutschland vor Augen geführt. Die militärpolitische Vorgeschichte der Operationen wurde dabei als semidokumentarisches Drama mit historischen Akteuren inszeniert. Die Dramaturgie des Films beruht auf Parallelisierungen: Hitler, Stalin und reale Heerführer - wie Georgij Žukov und Konstantin Rokossovskij - auf der einen Seite und fiktive Soldaten auf der anderen werden aus den Totalen der Schlacht herausgehoben. Stalin wird als klug, sympathisch, manchmal herrisch, doch charmant gezeichnet – Žukov als hart, eisern, unnach-sichtig, aber gerecht. Zwar schildert der Film in einzelnen Passagen Diskussionen um die mangelnde Kompetenz der Militärspitze, doch Stalins Rolle als herausragender Feldherr wird stets hoch gewürdigt. Die aufwendige Kriegsszenerie wirkte so beeindruckend auf das zeitge-nössische Publikum, daß die ersten Teile auf Anhieb 56 Millionen Zuschauer sammelten. Im Grunde stellte Ozerovs Serie eine Wiederaufnahme und technisch perfektionierte Fortführung einer alten Idee Stalins dar. Dieser hatte nach dem Sieg über den Faschismus zehn Filme über die großen Schlachten des Zweiten Weltkriegs in Auftrag gegeben, von denen allerdings nur drei realisiert wurden. Bei einem dieser Filme - „Der dritte Schlag“ (*Tretij Udar*) von Igor Savčenko - hatte Ozerov im Jahre 1948 bereits als junger Regieassistent mitgewirkt.

Der im Folgenden gezeigte vierte Teil der „Befreiung“ - „Die Schlacht um Berlin“ - beginnt im Januar 1945. Warschau ist befreit, die Sowjetarmee bis an die Oder-Neiße-Linie vorge-stoßen. Die westlichen Verbündeten, schwer angeschlagen durch Hitlers zweite Ardennen-Offensive, erbitten von Stalin einen baldigen Angriff im Osten. Dieser befiehlt darauf, die längst geplante Generaloffensive auf Berlin um ein paar Wochen früher beginnen zu lassen. Aber die Anglo-Amerikaner sind tückisch. Sie lassen sich mit der SS auf neutralem Schweizer Boden in Sonderverhandlungen ein. Freilich durchschaut Stalin den Schwindel und hält Roosevelt und Churchill auf der Konferenz von Jalta darob eine Gardinenpredigt. Inzwi-schen ist die sowjetische Großoffensive angelaufen. Rasante Panzervorstöße, stürmischer Vormarsch, auch schneidige polnische Infanterie marschiert mit - ein Bruderkuss an das „Brudervolk“. Die Deutschen planen einen Gegenschlag von Pommern aus gegen die Nord-flanke Marschall Žukovs. Dieser durchschaut jedoch beim meditativen Spiel der Ziehharmo-

nika die Absichten seines Gegners Guderian und führt seine Truppen weiter gen Westen. In einem Nachtangriff stürmen sowjetische Einheiten am 16. April 1945 die deutschen Befestigungen auf den Seelower Höhen. Dieser Durchbruch öffnet der Roten Armee den Weg in die Reichshauptstadt. Die 1. Belorussische Front unter Marschall Žukov und die 3. Belorussische Front unter Marschall Rokossovskij greifen Berlin von Osten und Norden an und vereinigen sich schließlich mit der von Süden heranrückenden 1. Ukrainischen Front unter Marschall Konev. Der Film endet mit den ersten Straßenkämpfen in Berlin und einer fast schon surrealistisch anmutenden Befreiung eines deutschen Tierparks durch die Rote Armee.

Ozerow wollte zeigen, daß die Befreiung Europas von faschistischer Herrschaft vor allem dem opferreichen Kampf der Roten Armee zu verdanken sei. Die zwanzig Millionen Kriegstoten der Sowjetunion sollten den zeitgenössischen politischen Anspruch auf ein Mitspracherecht in Europa und vor allem in Deutschland untermauern. Vor diesem Hintergrund sind 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. Besonders Churchill wird als Staatsmann dargestellt, der Stalin die Früchte seines Sieges vorenthalten möchte. Der Generalissimus erkennt die Problematik und stellt fest, daß die sowjetischen Armeen beim Vormarsch auf Berlin nur auf ihre eigene Kraft vertrauen können.

Trotz seiner Glorifizierung des sowjetischen Sieges, Stalins, seiner Marschälle und des einzelnen sowjetischen Kämpfers hält sich der Film frei von der Herabsetzung des Gegners. Ozerov unterscheidet zwischen der politischen und militärischen Führung des Dritten Reiches und der deutschen Bevölkerung, die in der Masse niemals verächtlich gemacht wird. Die deutschen Soldaten kämpfen nicht weniger tapfer und ausdauernd als die russischen, die deutschen Offiziere sind nie zur Karikatur mißraten. Die ersten Begegnungen zwischen den Siegern und der deutschen Zivilbevölkerung sind auf einen beinahe schon versöhnlichen Ton abgestimmt. Auch bei der Auswahl der Typen und Masken für das Führerhauptquartier war der Regisseur um peinliche Genauigkeit bemüht, wobei der DEFA-Darsteller Fritz Dietz eine schauspielerisch hervorragende Hitler-Studie bietet: mit hängenden Schultern und schlurfendem Gang, mit tief hängenden Tränensäcken und schon halb ermattetem Blick, eben noch geschüttelt von Ausbrüchen irrsinniger Hoffnungen und verzweifelter Wut, dann wieder apathisch im Sessel hängend oder gedankenverloren vor dem Bildnis Friedrichs des Großen stehend. Zur Steigerung der Authentizität der Szenen im Führerbunker, der Zusammenkünfte des

deutschen Generalstabes und der Treffen der Alliierten bediente sich der Regisseur eines einfachen künstlerischen Mittels. Entsprechend der damaligen Zeit wurden alle Szenen in Schwarz-Weiß gedreht, um so den dokumentarischen Effekt zu erhöhen.

Von kommunistischer Ideologie ist in diesem wie auch den anderen Filmteilen wenig zu spüren. Bis in die behaglich ausgesponnenen Etappenszenen herrscht das Pathos vom „Großen Vaterländischen Krieg“ vor. Der Marxismus-Leninismus und dessen Terminologie glänzen bei den sowjetischen Akteuren durch weitestgehende Abwesenheit, stattdessen kündigt sich die Rehabilitierung Stalins an. Diese fand in den folgenden Filmen von Ozerov – „Die Soldaten der Freiheit“, „Die Schlacht um Moskau“ und „Stalingrad“ - ihre Fortsetzung. Zusammen mit seinem russischen Nationalismus, seinem militärischen Heldenruhm und seinem patriotischen Stolz kann das Werk auch heute noch das genannt werden, was es im Interesse seiner sowjetischen Produzenten sein sollte: eine gigantisches Ehrenmal aus Zelluloid.

Zitierempfehlung:

Lars Karl, „Die Schlacht um Berlin“ im sowjetischen Monumentalepos „Befreiung“ (SU 1970), in: Zeitgeschichte-online, Thema: Die Russische Erinnerung an den „Großen Vaterländischen Krieg“, Mai 2005, URL:
http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/russerinn/karl_befr.pdf