



Stefan Schmidl · Werner Telesko

DIE EWIGE SCHLACHT

Stalingrad-Rezeption als Überwältigung und Melodram

et+k

edition text + kritik

Die ewige Schlacht

Stalingrad-Rezeption als Überwältigung
und Melodram

Stefan Schmidl / Werner Telesko

et+k

edition text + kritik

Die vorliegende Publikation wurde durch die Unterstützung folgender Institutionen ermöglicht:



Kompetenzzentrum Film | Filmmusik

FWF

Der Wissenschaftsfonds. Einzelprojekt P 34466



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-781-0

E-ISBN 978-3-96707-782-7

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG,
München 2022

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Umschlaggestaltung: Johannes Ayen

Umschlagabbildung: Reenactment eines deutschen Wehrmachtssoldaten während der Schlacht von Stalingrad (akg-images, Bildnummer AKG3887184)

Satz und Bildbearbeitung: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

Vorwort	7
I. Einleitung – zur Aktualität Stalingrads	9
II. Stalingrad, die Schlacht schlechthin?	13
III. Die <i>Weihnachtsringsendung</i> 1942 als Ursprung des medialen Mythos	19
IV. Stalingrad in der deutschen Kriegspropaganda	24
V. Die Stalingrad-Filme und ihr historischer Kontext	47
VI. Melos und Drama in den Stalingrad-Filmen	76
VII. Stalingrad – multimedial und inflationär	118
VIII. Schlussbetrachtungen	127
IX. Filmografie	131
X. Literatur	137
Bildnachweise	152

Vorwort

In den Jahren 2022/2023 jähren sich zum 80. Mal die Ereignisse um die Schlacht von Stalingrad, die mit der Kapitulation der Deutschen Wehrmacht am 2. Februar 1943 militärisch endete, aber seither einen zentralen und vielfältig reaktivierten Gedächtnisort darstellt. Sie bildet in dieser Hinsicht nicht nur einen »deutschen Mythos«¹ und Erinnerungsort,² sondern zugleich einen universellen *lieu de mémoire*. Die nachfolgenden Analysen werden zu zeigen vermögen, dass durch die »Mehrfachcodierung der Bilder und durch zahlreiche Referenzen auf verschiedene und vor allem internationale Traditionen« die Erinnerung an die Schlacht von Stalingrad zunehmend »universalisiert«³ wurde. Trotzdem oder gerade deswegen sind die ideologischen Deutungen Stalingrads nach wie vor sehr unterschiedlich. Sie spiegeln sich nicht zuletzt in den zahlreichen filmischen Darstellungen der Schlacht, die zwischen 1943 und 2013 entstanden. Den Produktionen ist vor allem eines gemeinsam – die bewusste Anwendung des Melodramatischen und des gleichsam Überwältigenden. Diesem auffälligen Aspekt, seiner Semantik sowie seinen vielfältigen Ausprägungen und Folgen ist das vorliegende Buch gewidmet.

In methodischer Hinsicht ist den nachfolgenden Ausführungen eine langjährige Zusammenarbeit beider Autoren vorausgegangen, bei der das mediale Ineinandergreifen von Bild und Musik an unterschiedlichen historischen Gegenständen erforscht wurde. Da diese gemeinsamen Analysen in einem steten Reagieren auf die jeweils andere Perspektive bestanden, sahen die Autoren von einer namentlichen Kennzeichnung der einzelnen Buchkapitel ab.

1 Kumpfmüller 1995 (mit einer umfassenden Darstellung der literarischen Rezeption von Stalingrad-Texten) (vgl. die Rezension von Melichar 1996); Morina 2011.

2 Ulrich 2001.

3 Gradinari 2021, S. 424.

Für das Zustandekommen dieser Studie ist mehreren Institutionen zu danken: dem *Österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung* (Projekt *Das Österreichisch-Deutsche Melodrama und seine Filmmusik*, Laufzeit: Januar 2022 bis Dezember 2024, Nr. P 34466), dem Kompetenzzentrum *Film | Filmmusik* und dem *Zentrum für Wissenschaft und Forschung der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt* (MUK) sowie dem *Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage* (ACDH-CH) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW).

I. Einleitung – zur Aktualität Stalingrads

Sich im Jahr 2022 mit der medialen Aufarbeitung der Schlacht von Stalingrad zu beschäftigen, bedeutet notwendigerweise ihre Bezüge zur Gegenwart mitzudenken, nämlich vor allem die kaum mehr für möglich gehaltene Rückkehr militärischer Auseinandersetzungen in Europa in Gestalt des Kriegs Russlands gegen die Ukraine. Gerade in Anbetracht der radikalen Aneignung von Geschichte, wie sie Russlands Präsident Wladimir Putin im Sinne einer Revisionspolitik seit Längerem betreibt,⁴ ist das Thema »Stalingrad« daher höchst gegenwärtig. Dies zeigte sich unter anderem in signifikanter Weise in Putins Rede anlässlich der Feierlichkeiten zum 9. Mai 2022, in der er die kriegerische Vergangenheit Russlands in bewusster Doppeldeutigkeit als Rechtfertigung beschwor:



Abb. 1: Wladimir Putin vor einer Projektion von Jewgeni Wutschetitschs *Mutter Heimat*, 2. Februar 2013

4 Vgl. Edele 2017.

»Die Verteidigung des Vaterlandes, als über sein Schicksal entschieden wurde, war immer heilig. Mit einem solchen Sinn für echten Patriotismus zogen die Milizionäre (...) für das Vaterland in den Kampf, griffen bei Borodino an, bekämpften den Feind bei Moskau und Leningrad, Kiew und Minsk, Stalingrad und Kursk, Sewastopol und Charkow. Und so kämpfen sie jetzt, in diesen Tagen, für unser Volk im Donbass. Für die Sicherheit unseres Heimatlandes, Russland.«⁵ Der Verweis auf Borodino ist dabei durchaus janusköpfig zu lesen – im Sinne des von den Russen beanspruchten Sieges über Napoleon (1812) *und* der erbittert geführten Panzerschlacht im Oktober 1941.⁶ Kiew und Charkow verweisen zugleich auf die Ukraine, wobei deren Besetzung im Herbst 1941 durch die Deutsche Wehrmacht als wesentliche militärische Voraussetzung für den weiteren Vernichtungsfeldzug (»Fall Blau«) und die ab dem Spätsommer 1942 geplante Eroberung Stalingrads eine zentrale Rolle spielt.⁷

Damals wie heute wird angesichts der Kriegspropaganda die polylokale und ständig in Bewegung befindliche Verfasstheit eines Krieges deutlich, wobei das »Draußen« des Gefechtsfelds mit dem »Drinne« der zerstörten Wohnungen interagiert. Beide Aspekte wurden und werden fotografisch ständig präsent gemacht, wodurch sich automatisch Bezüge zwischen den verwüsteten Wohnungen als Basis oder Verstecke für militärische Handlungen in der Kriegsfotografie, etwa bei Scharfschützen, und den entsprechenden Aufnahmen in Stalingrad-Filmen (besonders in den Innenraumsze-

5 »Защита Родины, когда решалась её судьба, всегда была священной. С такими чувствами подлинного патриотизма поднимались за Отечество ополченцы Минина и Пожарского, шли в атаку на Бородинском поле, бились с врагом под Москвой и Ленинградом, Киевом и Минском, Сталинградом и Курском, Севастополем и Харьковом. Так и сейчас, в эти дни вы сражаетесь за наших людей на Донбассе. За безопасность нашей Родины – России.«: <http://kremlin.ru/events/president/news/68366> (letzter Zugriff am 26.7.2022).

6 Vgl. Nohejl 2013, S. 251 f.; Kershaw 2021.

7 Eine weitere Parallele zwischen 1942 und heute liegt im hybriden Charakter beider Kriege als militärische Auseinandersetzung *und* Wirtschaftskrieg begründet, lag doch dem »Fall Blau« als wesentlichstes Ziel die Eroberung der kaukasischen Ölfelder zugrunde.



Abb. 2: Sowjetische Maschinenpistolenschützen beschießen den Feind aus einem Hinterhalt in einem Haus in Stalingrad, 1942

nen von Fjodor Bondartschuks *STALINGRAD*, 2013), die offensichtlich auf die Kriegsfotografie anspielen, einstellen. In diesem Sinn bedeutet die Polylokalität einer Schlacht oder eines Kriegs nicht nur die Anonymität wechselnder und unüberschaubarer Gefechte im freien Feld, sondern auch die Realisierung des bitteren Faktums, dass die Intimität der unbeteiligten Zivilisten und deren Zuhause in Kriegshandlungen ständig nach außen gekehrt werden kann.

Letztlich gelangt man mit dieser Einsicht zur oft vorgebrachten Frage nach der generellen medialen Darstellbarkeit von Krieg – ganz im Sinne von Manuel Köppens warnendem Postulat »Wie Kriege waren, das können weder schriftliche Zeugnisse noch Bilder oder Filme vermitteln, aber sie zeigen, wie Kriege gesehen wurden.«⁸ Eine strikte Trennung zwischen dem Historisch-Faktischen und dem Medialen ist dennoch problematisch, stellt Letzteres doch – bei einer immer

8 Köppen 2005, S. 1. Köppen geht es dabei vornehmlich um die Ästhetik des Kriegs als Ästhetik von Wahrnehmungsbedingungen und Wahrnehmungsregularien. Ihn interessieren vornehmlich die Spezifika und Verbindungen zwischen den verschiedenen Repräsentationstechniken und -modi von der Malerei bis zum Film.

mitzudenkenden Präsenz des Ideologischen – eine zentrale Möglichkeit der Verarbeitung des Geschehenen dar. Insofern haben sich die meisten Medialisierungen Stalingrads seit 1943 zu eigenen Geschichtskulturen mit spezifischem Rezeptionspotenzial entwickelt, wie in vorliegendem Buch ausführlich gezeigt werden soll.

II. Stalingrad, die Schlacht schlechthin?

Der Name Stalingrad wurde ab 1942/1943 rasch zu einem Synonym in vielerlei Hinsicht – zum angeblichen militärischen »Wendepunkt« des Zweiten Weltkriegs,⁹ der er bekanntlich nicht war, zum Inbegriff des Grauens des Kriegs schlechthin, zum vielzitierten deutschen »Opfergang«¹⁰ und nicht zuletzt zu einer Inkarnation für eine Vielzahl von literarischen und visuellen Bewältigungen des Zweiten Weltkriegs insgesamt. Im Grund aber ist Stalingrad darüber hinausgehend der allgemeine Ausdruck für einen »cultural myth of a perpetual battle between good and evil«¹¹. Die Formate der kulturellen Bewältigung reichen von der Edition und Bewertung von Feldpostbriefen¹² über Romane¹³ und Filme im Nachkriegsdeutschland und -russland¹⁴ bis heute – vorwiegend und ganz absichtlich als eine scheinbar authentische und glaubwürdige Bewertung »von unten«. Gerade die Filme stehen hier im Zentrum des Interesses, war doch der Zweite Weltkrieg von Anfang an ein »filmischer Krieg«¹⁵ und zwar sowohl in der Propaganda als auch in der Dokumentation und in der Rezeption. Man muss also nicht der plakativen Gleichsetzung Paul Virilios »Krieg ist Kino und Kino ist Krieg«¹⁶ und der damit postulierten Allianz von Flugzeug, Kamera und Bombe¹⁷ huldigen, um erklärende Funktionen von Kino zu erfahren.

9 Zu dieser Diskussion zusammenfassend: Wegner 2003, S. 185; Frei 2009, S. 112f.

10 Füllgrabe 2019, S. 123. Zu den deutschen Soldaten in Stalingrad im Spannungsfeld von Täter und Opfer: Hettling 1995.

11 Bakkane 2019, S. 97.

12 Vgl. Ebert 2003; Ebert 2011 (in Bezug auf Ärzte in Stalingrad).

13 Vgl. Baron 1992.

14 Siehe hier die instruktiven filmografischen und bibliografischen Übersichten bei Wulff 2012, Agazzi/Schütz 2013 und Gradinari 2021. Eine breite Kontextualisierung der filmischen Produktion der Adenauer-Zeit bietet Fröschle/Mottel 2009.

15 Vgl. Hoffmann 2006, S. 169.

16 Virilio 1986, S. 47; Hickethier 1989, S. 39.

17 Vgl. Kirchmann 2007, S. 277 f.

Der vorliegende schmale Band kann verständlicherweise nur einen bestimmten inhaltlichen Fokus aus diesem breiten Panorama der Relevanz Stalingrads thematisieren¹⁸ – und dieser soll mit einer vertieften Auseinandersetzung mit der spezifischen Medialisierung Stalingrads von 1942 bis heute – vorwiegend unter dem Aspekt der Analyse melodramatischer Produktionen Deutschlands und Russlands¹⁹ – geliefert werden. Dabei ist den Autoren zugleich bewusst, dass das Thema Stalingrad nur einen kleinen Ausschnitt aus einem weiten Panorama der filmischen Nachkriegsbewältigung unterschiedlicher Gattungen und Themenbereiche eines Kriegs (Land-, Luft- und Seekrieg, Spionage, Kriegsgefangenschaft etc.) bzw. des Nationalsozialismus insgesamt²⁰ spiegelt.

Das Melodram als kongeniales Zusammenwirken von Bild, Text und Musik

Die Ästhetik des Melodrams wurde in der Forschung jüngst als »Laboratorium für die konzeptionelle Verschränkung von Schauspielkörper, Räumlichkeit und Zeitlichkeit filmischer Bilder sowie die dynamische Affizierung des Zuschauerkörpers«²¹ charakterisiert. Unter diesem Aspekt führte man das filmische Melodram auf Entwicklungen des bürgerlichen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert zurück.²² Für eine Analyse der in den vorliegenden Ausführungen im Zentrum stehenden Filme bedeutet dies, dass besonderes Augenmerk auf unterschiedliche Formen der Verschränkung von Zeitlichkeit und Körperlichkeit gelegt werden muss, die mittels der »Dimensionen des Rhythmus und der Bewegung im audiovisuel-

18 Eine vertiefte Auseinandersetzung mit Gemälden, etwa Franz Eichhorsts *Erinnerung an Stalingrad* (1943, gezeigt auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung*) oder dem russischen Panorama in Wolgograd (1982), muss deshalb unterbleiben. Eichhorst war einen Tag vor dem Schließen des Rings um Stalingrad wegen eines rheumatischen Leidens ausgeflogen worden. Sein Gemälde stilisiert den im Schützengraben stehenden, verwundeten Landser in heroischer Nacktheit.

19 Baraban 2012.

20 Vgl. den Überblick bei Kannapin 2005.

21 Kappelhoff/Bakels 2020, S. 591.

22 Ebd., S. 594–596.

len Bild« den entscheidenden »Ausgangspunkt der dynamischen Affizierung des Zuschauers«²³ bilden. In dieser Intention einer emotionalen Affizierung des Zuschauers im Propagandafilm wie auch im Melodram der Filme der Nachkriegszeit ist eine strukturelle Gemeinsamkeit gegeben, die im Kriegsthema begründet ist.

In methodischer Perspektive wurden hier nicht zuletzt von Seiten der kunsthistorischen Bildtheorie Grundlagen geliefert: W.J.T. Mitchell hat etwa darauf hingewiesen, dass sich »das Sehen mit den anderen Sinnen überschneidet«,²⁴ es sich also bei den visuellen Medien um »ein gemischtes, zusammengesetztes Konstrukt«²⁵ handle. Demnach bestehe ein primärer Nutzen der visuellen Kultur in ihrer »Undiszipliniertheit« – verstanden als Ort der »Konvergenz und der Turbulenz«²⁶. Konvergenz und Turbulenz im Aufeinandertreffen unterschiedlicher Sinne sind zudem wesentlichste Charakteristika des Kriegsfilms, um so den Zuschauer ständig mit Potenzialen zur Erzeugung von Aufmerksamkeit versorgen zu können.

Ein vertiefter Blick auf die entsprechenden Produktionen kann im Rahmen dieses Buches helfen, einen methodischen Mehrwert zu generieren: Bild, Text und Musik sollen dabei in ihrem jeweils spezifischen Zusammenwirken – aus ihren gattungsmäßigen Traditionen des 19. Jahrhunderts heraus – bis zu den Filmen von heute analysiert werden, im ständigen Bewusstsein, dass die »Unbeschreibbarkeit« von Schlachten generell als topische Formel seit dem 18. Jahrhundert existiert.²⁷ Zugleich soll damit nicht einer ahistorischen Analyse, die ausschließlich Fragen der Ästhetisierung und des Zusammenwirkens von Text, Musik und Bild zum Inhalt hat, das Wort geredet werden, sondern die jeweilige Medialität des

23 Ebd., S. 591.

24 Mitchell 2008, S. 273.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 274.

27 Füssel/Sikora 2014, S. 22. Konsequenterweise müssen auch Filme notwendige Vereinfachungen im Sinne einer »Komplexitätsreduktion« (Gradinari 2015, S. 12) betreiben.

Ereignisses bleibt immer eng an den prägenden geschichtlichen Hintergrund der Entstehungsumstände gekoppelt, die – etwa im Falle des westdeutschen Films der Nachkriegszeit – wesentlich auf »Massenzustimmung«²⁸ ausgerichtet waren. Dabei wird deutlich, dass die bedeutende Rolle dieser Schlacht im Rahmen des Zweiten Weltkriegs selbst und ihrer geschichtlichen Bewältigung bald dazu führte, dass der vielzitierte »Mythos Stalingrad«²⁹ ab 1942 eine Vielzahl von ideologischen Aufladungen erfuhr, die den konkreten Anlass weit überstiegen. In der NS-Propaganda beruhte der »Stalingrad-Mythos« letztlich »auf der Wiederbelebung von klassischen Motiven der deutschen bzw. europäischen Heldenerzählung«³⁰. Vor dem Hintergrund einer deutlich kritischeren Öffentlichkeit musste diese Art der Propaganda jedoch die Ereignisse von Stalingrad als eine »Bruchstelle der Mythosrezeption«³¹ und als einen Wendepunkt in der Propagierung des Durchhaltewillens insgesamt erleben. Stalingrad offenbarte und offenbart aber jenseits dieser brutalen Instrumentalisierung und historischen Verkürzung (so etwa Vergleiche mit der antiken Schlacht an den Thermopylen [480 v. Chr.] und den Nibelungen aus deutscher Sicht) die schrecklichen Facetten eines quasi-paradigmatischen Urereignisses des Grauens, das die Vereinnahmung des Gegensatzes zwischen dem Deutschen und dem Russischen, der religiösen Innerlichkeit (*Mutter Stalingrad*), geschichtlicher Traditionen und vieles mehr zur Folge hatte.

Krieg endet in der Regel mit dem Eintritt der Waffenruhe oder mit einem Friedensschluss: »Aus dem Kriegserlebnis wird die Kriegserinnerung. Die Erinnerung an den Krieg ist aber keine stabile Größe, die unverändert weiterwirkt. Sie unterliegt vielmehr den Kriegsfolgen, die die Erinnerung an den Krieg überformen, verdrängen, kanalisieren, kurzum ver-

28 Wilharm 2006, S. 90.

29 Vgl. Baird 1969; Frei 2009, S. 112–120; De Grazia 2018.

30 Füllgrabe 2019, S. 123; zur Bedeutung Stalingrads als Wendepunkt der deutschen Kriegspropaganda: Behrenbeck 2011, S. 492–512.

31 Behrenbeck 2011, S. 492.