

# Hans J. Wulff

## Kriegsfilme

Die nachstehenden Beiträge erscheinen zuerst in: *Filmgenres: Kriegsfilm*. Hrsg. v. Thomas Klein, Marcus Stiglegger u. Bodo Traber. Stuttgart: Reclam 2006.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/6-15>.

Inhalt:

All Quiet on the Western Front (1930)

Idi i smotri (1985)

Land and Freedom (1994)

### Im Western nichts Neues

#### All Quiet on the Western Front

#### USA 1930

Lewis Milestone

131 Min., Deutschland: 136 Min., Großbritannien: 147 Min.

UA: 20.4.1930; dt. UA: 4.12.1930; UA der rekonstruierten Fassung: 18.11.1984 (ZDF)

B: George Abbott, Maxwell Anderson, Dell Andrews, nach dem Roman von Erich Maria Remarque (1928)

P: Carl Laemmle Jr.

Dialogregie: George Cukor

K: Arthur Edeson (nicht-kreditiert: Karl Freund)

S: Edgar Adams

D: Louis Wolheim (Katzinsky), Lewis [=Lew] Ayres (Paul Bäumer), John Wray (Himmelstoss), Arnold Lucy (Kantorek), Ben Alexander (Franz Kemmerich), Scott Kolk (Leer).

*Auszeichnungen:* Oscar 1930 (Regie, Bester Film), Kinema Junpo Award 1930 (Bester Film), Film Daily Award 1930 (Bester Film), Award of the National Board of Review 1930 (Bester Film), New York Times Award 1930 (Bester Film), 1989/90 Aufnahme in die National Film Registry, 1998 Aufnahme in die Liste der „100 Greatest American Movies“ des American Film Institute.

*Sequel:* The Road Back; USA 1937 (R: James Whale, D: Richard Cromwell, Andy Devine, Barbara Read).

*Remake:* TV-Film 1979 (R: Delbert Mann, P: Norman Rosemont, D: Richard Thomas, Donald Pleasence, Ernest Borgnine, Patricia Neal). Auszeichnungen: Golden Globe 1979. (Best Motion Picture Made for TV); Emmys (Ernest Borgnine, Patricia Neal).

*Remake als Hörspiel:* 1994 (P: Prince Frederick, Sprecher: Frank Muller; 5 Kassetten).

Dazu: Beller, Hans: *Geschundenes Zelluloid - Das Schicksal des Kinoklassikers „Im Westen nicht Neues“*. BRD 1984. UA: ZDF, 15.11.1984.

*Dulce et decorum est pro patria mori* - der deutsche Gymnasiast Paul Bäumer meldet sich zusammen mit seiner ganzen Abitursklasse 1915 als Freiwilliger bei der Reichswehr. Der Klassenlehrer Kantorek mobilisiert die Jungen mit pathetischen Phrasen über Vaterland und Ehre im Geiste einer nationalistisch unter-

setzten Vorstellung von Bildung, Reife und Männlichkeit, gibt der kollektiven Kriegsbegeisterung rhetorisches Gesicht. Der ehrenvolle Tod, von dem er spricht, scheint leicht und dramatisch zu sein - um so krasser ist der Kontrast zu dem, was die jungen Rekruten an der Westfront vorfinden werden.

Was folgt, ist eine Kette von Desillusionierungen. Nach der Einkleidung ziehen die Jungen zu einer kurzen Ausbildung in die Kaserne, werden dort von dem ehemaligen Briefträger Himmelstoß, der sich zu einem brutalen Schinder verwandelt hat, bis zur Erschöpfung schikaniert. Dann ziehen sie in den Krieg. Schon bei der Ankunft zeigt ihnen ein Rotkreuzzug voller Verwundeter ein anderes Bild des Krieges als das, was sie erwartet hatten. Der erste Angriff, der erste Tote unter den Abiturienten, Hunger und Nässe, permanentes Trommelfeuer - der Stellungskrieg beginnt sein wahres Gesicht zu zeigen. Die Gruppe ist älteren Soldaten zugeordnet, die überlebenswichtige Ratschläge geben und Strategien der Alltagsbewältigung unter den Bedingungen dauernder Lebensgefahr vorleben. Vor allem aber werden sie Vorbilder für die Jungen, weil sie eine Haltung widerständiger Resignation haben, die es möglich macht, sich mit den militärischen Pflichten ebenso zu arrangieren wie mit den kleinen Erleichterungen des Lebens, die sich zufällig ergeben. Eine fast idyllische Episode zeigt die Begegnung der jungen Soldaten mit jungen französischen Frauen. Brot und Wurst werden gegen flüchtige „Liebe“ eingetauscht.

Schon bald ist die Hälfte der Gruppe gefallen. Einer der Mitschüler, Kemmerich, stirbt nach der Amputation beider Beine. Seine Stiefel wechseln den Besitzer, und als auch dieser umkommt, nimmt ein Dritter sie mit (gerade diese Nebenhandlung fiel in einigen Schnittfassungen des Films weg). Zur Entlastung der Spannung sind mehrfach kurze komische Zwischenspiele gesetzt, doch stellt sich der Krieg als endlose Kette von Situationen des Wartens, von kurzen Momenten der Bewegung, des Kampfes, Szenarien des Schmutzes und des Blutes dar. Milestone entfaltet die Realität der Schützengräben in einer ganzen Reihe von Szenen, die in sich jeweils wie kleine Dra-

men gebaut sind. Die vielleicht anrührendste zeigt einen Sturmangriff, bei dem sich Bäumer in einen Granattrichter rettet - fast gleichzeitig mit einem Franzosen namens Duval. Nach kurzem Handgemenge verletzt Bäumer den Mann schwer, der in der darauffolgenden Nacht stirbt. Spätest in dieser Situation hat Bäumer jede Illusion darüber verloren, daß dieser Krieg irgendeinen Sinn haben könnte.

Er wird verletzt, fiebernd und hoffnungslos schiebt man ihn ins Sterbezimmer des Lazarets. Wider alles Erwarten wird er wieder gesund, bekommt nach jahrelanger Abwesenheit Heimaturlaub. Er wohnt bei seiner Mutter, der er die Erfahrung eines nicht endenwollenden Schreckens nicht begreiflich machen kann. Kantorek, der alte Klassenlehrer, indoktriniert immer noch Abiturienten mit seinen Phrasen, und in der Kneipe wird der Krieg im Kleinen ausgefochten. Bäumer ist ein Fremder im eigenen Land geworden. Er bricht den Urlaub ab, kehrt an die Front zurück. Nun selbst schon ein erfahrener Soldat, sieht er neue junge Rekruten aus der Heimat ins Schlachtfeld ziehen. Auf einem „Spaziergang“ mit „Kat“ Katzinsky, dem väterlichsten jener Soldaten, die ihn einst selbst in Empfang genommen hatten, wird dieser erschossen. Wenig später stirbt auch Bäumer - im Oktober 1918, an jenem Tag, der so ruhig und still war an der ganzen Front, dass der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.

Das ursprüngliche Ende sah - wie im Roman - ein fatales, aber heroisches Ende Bäumers im Kampf vor. Milestone mochte das Ende nicht. Der deutsche Kameramann Karl Freund, die die Szene am Ende auch filmte, schlug das tatsächliche Ende vor: die Hand Bäumers, die sich einem Schmetterling nähert; der Schuß eines Heckenschützen; die Hand, die zurückzuckt und sich im Sterben spannt und entspannt.

Der Roman Erich Maria Remarques, der 1928 zunächst in Fortsetzungen in der Vossischen Zeitung erschien, wurde sofort zu einem der größten deutschen Bestseller aller Zeiten. „Im Westen nichts Neues“ suchte die Erfahrungen der Stellungskämpfe des Ersten Weltkrieges aus einer strikt pazifistischen Position wiederzugeben. Der in Schwaben geborene Produzent Carl Laemmle kaufte im Juli 1929 die Rechte, seine Firma Universal International Pictures nahm sofort die Arbeit an der Verfilmung auf. Für die Regie waren zunächst Herbert Brenon und Paul Fejos, der Laemmle auf den Roman hingewiesen

hatte, vorgesehen; der eine verlangte zu hohes Honorar, der andere drehte gerade selbst einen Kriegsfilm und wollte das Sujet nicht schon wieder behandeln - tatsächlich unterschrieb am Ende der in der Ukraine gebürtige Lewis Milestone den Vertrag. Erst kurz vor Beginn der eigentlichen Dreharbeiten entdeckte der eigens zur Inszenierung und Kontrolle der Tonaufzeichnung verpflichtete George Cukor Lewis „Lew“ Ayres, einen 1908 geborenen jungen Schauspieler, der die Rolle des Protagonisten übernahm - ein unbekanntes Gesicht, das der Figur die Allgemeinheit des „Jedermanns“ verleihen konnte. Mit dieser Besetzung wurde der Geschichte ein allererst allegorischer Impuls gegeben, der es bis heute möglich macht, das Geschehen als Geschichte vieler zu lesen. Hätte Remarque selbst die Rolle gespielt - was Laemmle ihm nahegelegt hatte -, wäre womöglich ein ganz anderer Film entstanden, dem gerade diese Qualität nicht zugekommen wäre.

Nach zehnwöchiger Arbeit am Drehbuch begannen am 9.11.1929 - dem Datum des Waffenstillstandes von Compiègne - die siebzehn Wochen dauernden Dreharbeiten. Es hängt wohl damit zusammen, daß Milestone, der im Krieg in der Photoabteilung der US-Armee gearbeitet hatte, eine exzellente Kenntnis der Bildmotive des Krieges, aber auch der tatsächlichen Zustände an der Front und im Hinterland hatte, daß dem Film von allen Seiten allerhöchste Authentizität bescheinigt wurde. Milestone insistierte darauf, daß alle Bauten möglichst realistisch ausgeführt werden sollten und daß die Requisiten nach Möglichkeit original sein sollten. Er hatte vor allem für die Massenszenen ein Storyboard ausgearbeitet - er war nach dem Krieg als Cutter bei dem Produzenten Jesse Hampton beschäftigt gewesen -, so daß die Choreographie gerade dieser Szenen genau unter Kontrolle war und vor allen Dingen am Ende die Kosten kaum höher lagen als die 1,25 Millionen US-\$ des Kostenplans. Milestone war stolz darauf, nicht mehr als 150 Statisten unter Vertrag gehabt zu haben. Auf dem Gelände der Universal entstand der Nachbau eines deutschen Kasernenhofs und eines deutschen Mittelstädtchens, die bis in die 1940er Jahre in anderen Produktionen genutzt wurden. Für die Schlachtaufnahmen mietete das Studio ein riesiges, 20 Morgen großes Gelände auf der fast 70km südöstlich von Los Angeles gelegenen Irvine Ranch, auf dem nach historischen Bildern die Schützengräben sowie das Durcheinander von Granattrichtern, Minen und Stacheldraht zwischen den Gräben nachgebaut wurde. Insbesondere diese Außenaufnahmen

galten als äußerst realistisch und sind in einer ganzen Reihe von dokumentarischen Kompilationsfilmen als authentische Aufnahmen der Schützengräben wiederverwendet worden. Auch die Ausstattung achtete penibel auf detailgetreue Nachbildung der Weltkriegszeit. Die Komparserie wurde durch deutsche Weltkriegsveteranen militärisch ausgebildet, die auch als technische Berater Waffen (sechs originale Artilleriegeschütze, MGs, Karabiner, Granaten etc.) und Uniformen (in Blau und Grau) inspizierten.

*All Quiet on the Western Front* war die einzige A-Film-Produktion, die Universal 1929 realisierte - und der Film wurde ein weltweiter Erfolg. Nach der Premiere (am 21.4.1930 in Los Angeles) lief der Film 23 Wochen in täglich fünf Vorstellungen im New Yorker „Central Theatre“, zog dann in das mit 6.200 Sitzplätzen seinerzeit größte Kino der Welt, den „Roxy-Palast“. Die hohe Aufmerksamkeit, die der Film genoß, ist auch an den beiden Oscars ablesbar, die er im gleichen Jahr erhielt. Die Rezeption in Deutschland war dagegen hochproblematisch, und der Film gilt bis heute als eines der interessantesten Beispiele in der Zensurgeschichte des Films. Schon die US-Fassung wurde von der freiwilligen Selbstkontrolle der US-Filmindustrie (MPPDA) um 10 Minuten gekürzt (unter den geschnittenen Szenen war u.a. die Stiefel-Episode, aber auch ein Gespräch, in dem die Rekruten dem Kaiser die Verantwortung am Krieg geben). Noch problematischer war die Aufnahme in Deutschland, wo schon um Remarques Roman heftige Kontroversen ausgebrochen waren. Vor Fertigstellung des Films hatte die Ufa darum an die Universal signalisiert, ihn keinesfalls in den Verleih zu nehmen. Der Film erhielt zwar am 21.11.1930 die Freigabe durch die Zensurbehörde, wurde am 5.12.1930 im „Mozart-Saal“ am Berliner Nollendorfplatz uraufgeführt. Doch kam es durch Störaktionen der Nazis auf Veranlassung und unter Leitung von Joseph Goebbels zum Eklat. Am 7., 8. und 9.11. versammelten sich Tausende aus dem rechten Lager auf dem Nollendorfplatz, ein Protestmarsch durch Berlin umfaßte wohl mehrere Tausend Teilnehmer. Am 11.12.1930 befaßte sich sogar der Reichstag mit dem Film, der am gleichen Tag für den freien Markt verboten wurde und nur noch in geschlossenen Vorführungen gezeigt werden durfte. Die Universal bot an, den Film ganz aus Deutschland zurückzuziehen (wohl um den deutschen Markt nicht zu verlieren). Als das Verbot Ende 1931 zeitweilig aufgehoben wurde, verpflichtete sie sich zudem, nicht nur in Deutschland, sondern auf dem gesamten internatio-

nen Markt nur eine nochmals gekürzte, mit den Deutschen abgestimmte Fassung auszuliefern (es fehlte u.a. ein Großteil der Szene mit Bäume und dem getöten französischen Soldaten im Granattrichter). Das endgültige Verbot des Films war dann nach der Machtergreifung eine der ersten Amtshandlungen der Nazi-Administration. Eine heute weitgehend unverständliche Unterwürfigkeit der Universal gegenüber den deutschen Machthabern führte auch dazu, daß *The Road Back* (1937, James Whale), der basierend auf Remarques Roman *Der Weg zurück* (1931) als Sequel zu *All Quiet* geplant war und vom Leben der überlebenden Männer der Gruppe nach dem Krieg erzählen sollte, von allen antimilitaristischen Spitzen gereinigt und in Teilen sogar neu gedreht wurde. Während des Koreakrieges wurde der Film auch in den USA verändert und an die neue Kriegssituation angepaßt - u.a. wurde das sentimental-traurige „Ich hatt' einen Kameraden“, das der Schlußszene unterlegt war, durch einen eingängigen Swing ersetzt. Erst 1984 entstand für das ZDF eine rekonstruierte Fassung, die von wenigen Nachbesserungen abgesehen heute als vollständigste Fassung des Films gilt. Sie suchte vor allem auch, die monochrome Einfärbung einzelner Szenen, die der Auführungspraxis des Stummfilms entspringt, wiederherzustellen.

Der Film entstand in einer (wohl einen Akt längeren) Stumm- und einer Tonfassung. Für die Rolle der Mutter wurde zunächst die Komödiendarstellerin Zasu Pitts verpflichtet, die in den Previews aber nur Gelächter auslöste - die Szenen mit der Mutter Bäumers wurden für die Tonfassung mit Beryl Mercer nochmals aufgenommen. Anders als manche „talkies“ der Frühzeit des Tonfilms ist *All Quiet* berühmt geworden für die unerhörte Dynamik der Kamera, die sich um die schweren und unbeweglichen Ton-Apparaturen nicht zu kümmern scheint, auch nicht in eine Schallschuttkabine eingeschlossen war. Milestone entschied sich früh dafür, den Film „zu drehen, wie wir es im Stummfilm gewohnt waren“. Technisch war die Beweglichkeit der Kamera möglich geworden, weil der Kameramann Arthur Edeson für seine Mitchell-Kamera einen Lärmschutz entwickelt hatte („Blimp“; Edeson nannte seine Erfindung „barney bag“ = „Lärmtüte“). Zudem setzte man einen neuentwickelten 25 Tonnen schweren Kran ein, der fast schwerelos erscheinende Fahrten über Außen-Schauplätze hinweg ermöglichte. Konsequenterweise beruhten nur die Dialogsequenzen auf Primärton, Schlachten, Landschaftsaufnahmen und

ähnliches, vor allem die Kranfahrten wurden nachvertont.

Milestone gab die Devise aus: „Keine zwei Kameras!“ und insistierte darauf, die Aufnahmen wie unter Stummfilm-Konditionen zu machen. Die Dynamik der Entwicklung entsteht aus der Montage. Insbesondere die Grabenkampfsequenz - einer der Höhepunkte der frühen Hollywood-Montage - alterniert in schnellem Bildwechsel starre Einstellungen mit Kranfahrtaufnahmen. Man sieht die rennenden Soldaten vom Kran aus, unterschritten ist die Bewegungsaufnahme von äußerst kurzen (nur 6 bis 7 Kader langen) näheren Aufnahmen der MGs. Die Bilder im Zentrum der Sequenz wechseln unerhörter Geschwindigkeit, dem Feuern eines Maschinengewehrs nicht unähnlich. Die Serialität der Bildfolge, die nur 35 Sekunden lang ist, führt dennoch zu einer Steigerung und Intensivierung der empfundenen Dauer. Milestone: „Im Stellungskrieg schickten sie gewöhnlich Welle nach Welle los. Ich dachte, wenn das Maschinengewehr schießt, dann sollten die Soldaten mit der gleichen Schnelligkeit fallen, wie die Kugeln das Gewehr verlassen. Man hat sechs bis sieben Felder Maschinengewehrschießen, dann zeigt man sofort, wie die Leute fallen, und sie fallen mit dem gleichen, unpersönlichen, emotionslosen Mechanismus, wie das Maschinengewehr Kugeln ausspuckt.“ Wechsel von Standorten und Bewegungsrichtungen indizieren Orientierungslosigkeit und Vergeblichkeit des Sturmzugs. Die Aktion endet - nach vielen Toten - dort, wo sie begann. Bei all dem sind die Franzosen anonymisiert, man sieht sie von hinten, im Gegenlicht, im Anschnitt der Körper mit Gesichtern außerhalb des Bildfeldes.

Der Film folgt weitestgehend der Folge der Ereignisse, wie sie im Roman vorgezeichnet war. Das ist auf den ersten Blick die biographische Chronologie, die nicht nur Antikriegs-Filmen zugrundeliegt: Beginn der Geschichte in der Normalität des Alltags im Frieden, die Mobilmachung oder die Meldung zum Kriegsdienst, Ausbildung, erste Begegnung mit der Schlacht, endloses Warten, die Verletzung oder der Tod nahestehender Kameraden, Heimaturlaub, Szenen der Desillusionierung usw. Auf den zweiten Blick erkennt man, daß das Prinzip in eine Folge von nur locker verbundenen Szenen einmündet, die Stationen der Kriegserfahrung nur illustrieren, sie nur selten als Schlüsselszenen zum Kern des Dramas anheben. Und man wird gewahrt, daß die Folgerichtigkeit der Szenen sinkt - sind noch Musterung, Aus-

bildung und Fahrt an die Front zeitlich streng reguliert, geht die Folge der Szenen dann in den Zustand der (gelegentlich sogar zyklischen) Wiederholung, der Beliebigkeit und der Unkontrollierbarkeit über. Nur der Tod des Helden bildet wieder einen festen Bezugspunkt aus - er ist das Ende der Handlung. Das Narrative tritt zurück. *All Quiet on the Western Front* folgt am Anfang noch einer klaren Linie. Dann verlieren die Protagonisten Handlungsmacht, werden Opfer des Geschehens, in dem sie sich nur mehr oder weniger notdürftig einrichten können. Sie sind dem Krieg wie einem Naturgeschehen ausgeliefert, das keine Verantwortung trägt und dem keine wirklichen Täter unterstellt werden können. Man kann verbal den Kaiser als Verursacher des Krieges benennen, wie es in einer - geschnittenen - Szene des Films auch geschieht. Aber man kann nicht eingreifen (und selbst wenn man den Kaiser beseitigte, würde die Maschinerie des Krieges weiterarbeiten). Die Verohnmächtigung der Akteure kann nicht ersetzt werden durch individuelle Heldentaten, sie bilden ein nur scheinbares Gegengewicht gegen die Unmöglichkeit, die individuelle Fähigkeit jedes einzelnen zu aktivieren, seine Lebensbedingungen zu verändern, indem er sich seiner Handlungsmacht versichert und handelnd in den Gang der Ereignisse oder in die Umwelt eingreift. Krieg ist eine Wirkkraft der erzählten Welt, die sich jeder individuellen Kontrolle entzieht.

*All Quiet on the Western Front* geht noch weiter: Unter der Bedingung des Krieges bildet sich eine eigene Realität aus, die der Alltagsrealität in der Heimat strikt entgegengestellt ist. Gelten in jener Wertvorstellungen von Patriotismus, Opferbereitschaft und Heldentum, erweist sich die Realität der Schützengräben als eine Welt ohne alle überindividuellen Werte. Es ist darum folgerichtig, daß der Film diesen Gegensatz zuspitzt. Maschinengewehrfeuer, Bombenhagel, Giftgas: Die Männer in den Gräben verkallen sich in den Schlamm, schmiegen sich an die Holzstützen der Unterbauten, als müßten sie selbst ein Teil ihrer Umgebung werden. Sie werden zu Erde selbst, und darum finden sie mangelhaften Schutz. Verlassen sie das Versteck im Schlamm, werden sie von militärischem Befehl gezwungen in die Minenfelder zwischen den Gräben getrieben, wirken sie wie Ameisen, die verzweifelt in eine einzige Richtung rennen, die Orientierung verlieren, in flüchtige Auseinandersetzung mit anderen Gliederpuppen geraten.

Manchmal kippt die Realität, zeigt dem einzelnen, daß er ein menschliches Subjekt und nicht nur einer von vielen ist. Gerade die Szene, in der Bäumer eine Nacht in einem Granattrichter im Minenfeld neben einem sterbenden Franzosen ausharrt, ist lesbar wie eine Essenz dieses Bruches: Bäumer und Duval, die Kontrahenten, geraten aus dem gleichen Grund in das Erdloch - sie haben Angst, suchen sich zu schützen gegen die Allgewalt der Kugeln über ihnen. Sie erkennen sich als Gegner, ein kurzer barbarischer Kampf, der eine wird mit dem Bajonett tödlich verwundet. Nun erst erkennt der andere, daß er einem einzelnen begegnet ist. Bäumers Entsetzen basiert darauf, daß er den anderen als ein Individuum identifiziert, das einen Namen trägt und einen harmlosen bürgerlichen Beruf ausübt. Bäumer fleht den Sterbenden - der fatalerweise keine Vergebung mehr aussprechen kann - als Individuum an, nicht als Soldaten. Für einen Moment wird das ebenso anonymisierende wie wertfreie Kriegsgeschehen durch einen privaten Moment überlagert: und um so größer ist das Entsetzen darüber, was mit einem geschieht. Die privaten Werte, die der Krieg aufdeckt, entlarven alles Reden über die Wertstellungen, die den Krieg notwendig machten, die Bäumer zu Beginn seiner Zeit als Soldat und während der kurzen Urlaubsepisode hört, als hohle Phrasen.

Insbesondere von linker Kritik ist *All Quiet* vorgeworfen worden, daß er es versäume, den Krieg konsequent auf diejenigen zurückzuführen, die ein - politisches oder ökonomisches - Interesse an ihm haben und denen die Kriegsbereitschaft der Heimatfront entgegenkommt. Siegfried Kracauer schrieb in der *Frankfurter Zeitung* (Ausgabe v. 6.12.1930): „Paul, einer der jungen Freiwilligen, wird gelegentlich seines Urlaubs vom Schulprofessor aufgefordert, vor die Klasse zu treten und sich durch eine kurze Ansprache zu entflammen. Verweigert sich, dem professoralen Heldengewäsch zu sekundieren, beteuert verzweifelt, nicht reden zu können. Diese Stummheit kennzeichnet die höchst anfechtbare Neutralität des Films (und natürlich auch des Romans). Sie ist der Erkenntnis feindlich. Sie steigert den Krieg zum mythischen Schicksal empor, der er nicht ist, und beläßt ihm die Unabwendbarkeit, die er nicht hat.“ Sicherlich ist Kracauers Einwand berechtigt und tiefgreifend. Aber es steht zu bedenken, daß der Film strukturell tiefere Kritik übt. Prinzipien wie Anonymisierung des einzelnen, Marginalisierung privater Wunsch- und Wertvorstellungen, Positionierung des einzelnen in überindividuellen Orga-

nisationsstrukturen, die ihm keine individuelle Verantwortung übertragen, Serialisierung des Geschehens, De-Narrativisierung - alles dies sind Prinzipien industrieller Produktion. Implizit behauptet *All Quiet on the Western Front* den Krieg als industrielle Produktionsstruktur.

Film und Buch blieben „in kleinbürgerlichen Ausbrüchen des Mißbehagens“ stecken, schreibt Kracauer im gleichen Artikel. Die brutalen Desillusionierungen, die der vollends maschinisierte Krieg im Bewußtsein der Kriegsteilnehmer und vieler Angehöriger hinterließ, führten historisch zu tiefen politischen und weltanschaulichen Irritationen und Entfremdungen, zu einer globalen Hilflosigkeit, Sinnhorizonte des Politischen oder auch nur des alltäglichen Lebens zu abzustecken, zu Hedonismus oder zu einem neuen, verhärteten Nationalismus. Der Film ist aus der Perspektive eines Unpolitischen erzählt, eines „kleinen Mannes“, wie Fallada ihn nannte, der unter der Gewalt dessen, was über ihn hereinbricht, alle Sinnhorizonte verliert, die ihm aus Elternhaus und Schule zugänglich und vertraut waren. Das ist ablesbar auch an den wenigen lyrischen Einschüben, die den Film durchziehen. Vorstellungen eines kleinen oder sogar armseligen Glücks werden greifbar, das das Private hilflos gegen die Übermacht der Bedingungen zu verteidigen sucht. Milestone behandelt gerade diese *private moments* mit Scham und Respekt, verlagert sie manchmal sogar ins Off. Als Bäumer und die junge Französin in einer zufälligen Nacht zusammenkommen, bleibt die Kamera zunächst auf der Nadel eines Plattenspielers stehen, die, als das Lied zu Ende ist, noch lange an das Rillende stößt. Das mehrsprachige, kaum auf Verständigung hinauswollende Liebesgeflüster der beiden bleibt außerhalb des Bildrahmens, als wolle sich der Film hier nicht mehr einmischen.

*All Quiet* ist einer der eindrucklichsten Antikriegsfilme geblieben. Er reiht sich in die lange Reihe der pazifistisch orientierten Kriegsgeschichten der 1920er und 1930er Jahre ein. Der Roman Remarques steht neben Ernst Johannsens *Vier von der Infanterie* (unter dem Titel *Westfront 1918* von G.W. Pabst 1930 verfilmt) oder Humphrey Cobbs *Paths of Glory* (1935; 1957 von Stanley Kubrick verfilmt). Und die Adaption Milestones gibt neben Filmen wie dem am Ende restaurativen, Werte wie Ehre und Heldentum feiernden *The Big Parade* (USA 1925, King Vidor), *Four Sons* (*Vier Söhne*; USA 1928, John Ford), James Whales statischem, fast vergesse-

nem Film *Journey's End* (Großbritannien 1930), dem heute surreal anmutenden *The Man Who Reclaimed His Head* (USA 1934, Edward Ludwig) oder auch *Niemandland* (Deutschland 1931, George Shadnoff, Victor Trivas) den Blick frei auf eine historische Phase, in der die unsägliche und nie vorhergesehene Erfahrung des Ersten Weltkrieges einerseits in klare pazifistische Positionen einmündete, andererseits nach ästhetischen Ausdrucksformen gesucht wurde, die die Schrecken, denen die „verlorene Generation“ (Gertrude Stein) ausgesetzt war, erfassen konnten.

*All Quiet on the Western Front*: ein Klassiker und ungemein einflußreicher Film. Er bedient sich mancher Muster, die für eine radikale Kritik des Krieges mehrfach verwendet wurden - das Motiv der Klasse gleichaltriger Jungen, die in kriegerischen Auseinandersetzungen aufgerieben wird (wie in *A Time to Live and a Time to Die / Zeit zu leben und Zeit zu sterben*, USA 1958, Douglas Sirk, oder in *Die Brücke*, BRD 1959, Bernhard Wicki), eine konsequent durchgehaltene Ohnmacht der Helden, das Motiv des Fremdwerdens in der Heimat, die Kontrastierung von Szenarien des Schreckens und idyllischen Enklaven der Sehnsucht, die Privatisierung und Intimisierung von Musik als eines unerreichbaren Vorscheins von Glück. Daß dem Film seinerzeit die Verleumdung der Leistungen und Tugenden deutscher Soldaten vorgeworfen wurde, daß dabei von der A-Nationalität dessen, wovon der Film erzählt, abgesehen wurde: Das wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf eine Ungleichzeitigkeit des Denkens und Meinens, die den kommenden Krieg schon wieder im Sinn hatte.

#### **Drehbuch**

Andrews, Dell / Anderson, Maxwell / Abbott, George: *All Quiet on the Western Front*. In: *Best American Screenplays. 1*. Ed. by Sam Thomas. New York: Crown 1986.

#### **Literatur**

Anon.: *Der Film „Im Westen nichts Neues“ in Bildern*. Berlin: Rowohlt 1931.  
Beller, Hans: *Im Westen nichts Neues (All Quiet on the Western Front, 1929)*. In: *Fischer Filmgeschichte. Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925-1944*. Hrsg. v. Werner Faulstich u. Helmut Korte. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg. 1991, pp. 110-129 (Fischer Cinema.) / (Fischer Taschenbuch. 4492.).  
Chambers, John Whiteclay, II: *All Quiet on the Western Front (1930): the antiwar film and the image of the First World War*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14,4, Oct. 1994, pp. 377-412. Repr.: *All quiet on the Western front: the antiwar film and the image of mo-*

dern war. In: *World War II, film, and history*. Ed. by John Whiteclay Chambers II and David Culbert. New York: Oxford University Press 1996. Dt.: *All Quiet on the Western Front/Im Westen nichts Neues (1930)*. Der Antikriegsfilm und das Bild des modernen Krieges. In: Thomas F. Schneider (Hrsg.): *Das Auge ist ein starker Verführer. Eich Maria Remarque und der Film*. Osnabrück: Rasch 1998, pp. 33-50.

Eksteins, Modris: *All Quiet on the Western Front*. In: *The movies as history: visions of the twentieth century*. Ed. by David Ellwood. Stroud: Sutton 2000.

Gooch, Herbert E., III: Isolationism in *All quiet on the Western front*. In: *Reelpolitik: political ideologies in '30s and '40s films*. By Beverly Merrill Kelley [et al.]. Westport, Conn.: Praeger 1998, pp. 95-113 (Praeger Series in Political Communication.).

Isenberg, Michael T.: *War on film - The American Cinema and World War I, 1914-1941*. East Brunswick: Associated University Presses / Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press 1981.

Kelly, Andrew: *Filming „All Quiet on the Western Front“: Brutal Cutting, Stupid Censors, Bigoted Politics*. London/New York: Tauris 1998.

Korte, Helmut: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, pp. 103-117.

Mitchell, George J.: Making *All Quiet on the Western Front*. In: *American Cinematographer* 66,9, Sept. 1985, pp. 34-43.

Schrader, Bärbel (Hrsg.): *Der Fall Remarque. „Im Westen nichts Neues“*. Leipzig: Reclam 1992.

Sudendorf, Werner: Zensurkämpfe sind Machtkämpfe. *Im Westen nichts Neues 1930 in Deutschland*. In: *epd Film*, 11, 1984, pp. 19-25.

## **Komm und sieh**

### **Idi i smotri**

### **DDR-Titel: Geh und sieh**

### **UdSSR 1985**

Elem Klimow  
146 Min., UdSSR: 142 Min, USA: 140 Min; Farbe; DDR-UA: 9.5.1986; in Russisch, Weißrussisch und Deutsch; OmU-Fassung  
B: Elem Klimow, Alex Adamowitsch, nach Adamowitschs Roman "Stätten des Schweigens"  
P: Mosfilm, Moskau / Belarusfilm, Minsk  
K: Alexej Rodionow  
S: Valeriya Belowa  
M: Oleg Jantschenko; außerdem Musik von Mozart und Wagner  
D: Alexej Krawtschenko (Florya Gaishun), Olga Mironowa (Glasha), Liubomiras Laucevicius (Kosach), Wladas Bagdonas, Viktor Lorenz  
Auszeichnungen auf dem All-Union Film Festival in Moskau 1986: Großer Sonderpreis für den Film; Einzelpreise für Kamera, Ton und Musik.

Gibt es so etwas wie filmische Klage? Einen alles andere überlagernden und verschlingenden Schmerz, der keinen Affekt mehr neben sich duldet? Wenn ja - Elem Klimows *Komm und sieh* würde zu ihren reinsten Vertretern zählen.

Der Film endet mit einer Sturzflut historischer Aufnahmen, die der jugendliche Held zu bewegen scheint, als er ein Hitlerporträt (mit der Aufschrift „Hitler - der Befreier“) zerschießt, das im Schlamm liegt. Die Bilder laufen rückwärts, als wollten sie das Geschehene ungeschehen machen, als wollten sie der Geschichte und den Menschen eine neue Chance einräumen. Nein, er trage keine Schuld, hat der deutsche Kommandant beteuert, die Befehle kämen von Hitler und er habe keinem ein Härchen gekrümmt. Ein anderer übernimmt die Schuld, die Kinder und Frauen in der Dorfkirche verbrannt zu haben, es gebe Völker, die kein Recht zu leben hätten. Nach dem Massaker: Die Täter sind jämmerliche Figuren, die Apokalypse zeigt ihr wahres Format. Erst nach dem Tod der deutschen Täter, nach den Schüssen auf das Hitlerbild, nach dem Bildersturz der historischen Aufnahmen schließt sich der Protagonist den russischen Truppen an, die im Wald verschwinden. Eine Schrifttafel hält fest, daß die Deutschen 628 weißrussische Dörfer mitsamt ihrer Bewohner verbrannt hätten. Den Schüssen, den Archivbildern, den Truppen, die von der Kamera wegmarschieren, ist ein Requiem unterlegt, das das alles endgültig zum Symbol des Leidens umdeutet.

Mit der Sequenz endet einer der bemerkenswertesten Kriegsfilme überhaupt, entstanden während der Zeit der Perestrojka, einen der Orientierungsmythen der UdSSR noch einmal ansprechend. Der Film erzählt die Geschichte des 14jährigen Florya, der gegen den Widerstand seiner Mutter helfen will, sein kleines russisches Dorf vor den einfallenden Deutschen zu verteidigen. Da seine Stiefel von einem fähigeren Widerstandskämpfer für den langen Marsch benötigt werden, wird Florya zurückgelassen. Er soll stattdessen mit Alten und Kindern ein Reservelager einrichten. In den Wäldern trifft er auf das Mädchen Glasha, die Geliebte des Partisanenführers. Florya versucht sie zu trösten, als sie in einen Angriff der deutschen Wehrmacht hineingeraten. Nur knapp können die beiden dem Tod entronnen. In Floryas Heimatdorf sind alle tot. Sie retten sich in ein nahes Moor, in dem sie auf andere Überlebende stoßen. Auf der Suche nach Proviant werden die beiden Zeugen eines der entsetzlichen Massaker, die SS- und Wehr-

machtssoldaten wie in einem Bluttausch unter der russischen Zivilbevölkerung anrichten. Die Bewohner eines ganzen Dorfes - vor allem Frauen, Kinder und Greise - werden in eine Kirche zusammengetrieben, die Kirche angesteckt. Glasha wird unter lautem Johlen einer Männerhorde in einen Wehrmachts-Lkw gezerrt, vielfach mißhandelt und vergewaltigt, sie entkommt nur knapp dem Tode. Zwar können die russischen Truppen die Deutschen überwältigen, doch geht der Krieg weiter. Damit endet der Film.

Das Szenario der vorgeblichen „Vergeltungsaktion“, die in allen Beschreibungen des Films als Kernszene auftaucht und die von tiefer Eindringlichkeit ist und fast wie ein Schlüsselbild im Gedächtnis bleibt, beruht auf Augenzeugenberichten. Gerade diese Sequenz hat karnevaleske Züge eines grotesken Totentanzes. Man ist an Bildvorstellungen des Danteschen Infernos oder an die Bilder Brueghels erinnert, der Ton vertieft den Eindruck der Irrealität dessen, was geschieht. Die einzelnen Elemente des Szenarios sind präzise choreographiert, die Folge der Bilder folgt weniger der Handlung eines oder mehrerer Akteure (wie im Kriegsfilm üblich), sondern präsentiert das Geschehen nicht nur hier in einer Folge von Bildtafeln, die keinen narrativen Zusammenhang haben, sondern wie geronnene Ansichten das Geschehen umstellen, als sollte die Zeit angehalten werden.

Der Film ist durchweg in langen Einstellungen realisiert. Manchmal folgen die Bilder einem aberwitzigen Rhythmus von Ahnung des Schreckens und verzweifelter Gegenwehr gegen das Unvorstellbare. Der Junge ist mit dem Mädchen in sein Heimatdorf zurückgekommen, es ist aber niemand da. Er ist ratlos, faßt die Idee, die Bewohner hätten sich auf eine Insel im Moor gerettet; das Mädchen folgt ihm, erfaßt mit einem blitzartigen Blick einen Leichenhaufen hinter einem Schuppen, Horror legt sich auf sein Gesicht, doch der Schrei erstickt, es folgt dem Jungen ins Moor. Er wirft sich verzweifelt in die zähe Brühe aus Wasser, Schlamm und Baumresten, bahnt sich einen Weg, immer wieder mit dem Gewehrkolben auf die verhärtete Kruste des Wassers einschlagend, das Mädchen hinter sich herziehend. Die Kamera bleibt aus hoher Perspektive quälend lange auf der Szene, registriert den Weg des Paares durch Schlamm und Gefahr wie einen blinden Kampf mit der Natur selbst, bis die beiden Helden tatsächlich am Ufer der gesuchten Insel ankommen.

Zweimal tritt ein Photograph auf: Einmal zu Beginn des Films, als er die russischen Truppen aufnimmt, die in den Krieg gegen die Deutschen ziehen - sie sind im Halbrund arrangiert, der Photograph korrigiert noch einmal Details, bevor das Bild geschossen wird; die Männer singen ein trotziges Lied gegen die fremden Truppen, getragen vom Mut der Verzweiflung. Gegen Ende des Films tritt ein Deutscher als Amateurphotograph auf, der drei Kameraden und einen Offizier aufnimmt, in ihrer Mitte Florya, mit der Pistole des Offiziers an der Schläfe. Obwohl der Film die deutsche und die sowjetische Armee einander deutlich gegenüberstellt, wird er doch nicht zum Propagandafilm. Sein Anliegen ist es, eine klar als dezivilisiert gekennzeichnete Rotte von „Übermenschen“ mit der radikalen Subjektivität von Schrecken und Entsetzen zu konfrontieren.

Dazu nutzt Klimow eine Strategie, die auch dazu dient, daß die Handlung immer wieder wie eingefroren wirkt, als stünde die Zeit still. Dann stehen Großaufnahmen von Beteiligten im Zentrum der Aufnahmen, mit direktem Blick in die Kamera, fassungslose, verzweifelte, müde und alte Gesichter, die nicht zu begreifen scheinen, was sie sehen. Sie können die Augen nicht schließen, auch wenn sie es wollten. Diese Blicke sind der Spiegel, in dem die Unbarmherzigkeit der Geschichte, die Sinnlosigkeit des Geschehens, Zerstörungswut und Uneinsichtigkeit der Täter festgehalten werden. Insbesondere die Blicke Floryas deuten darauf hin, daß sein Erwachsenwerden auf einer zunehmenden Vertrautheit mit Schrecken und Leiden beruht. Er wird nie zum Täter, die Schüsse auf das Hitlerbild sind die ersten Schüsse, die er im Film abgibt. Florya ist ein Agent des Zuschauers, einer, der dem Geschehen ausgeliefert ist und der doch nicht handelnd darauf einwirken kann. Er ist passiv als Handelnder; aber sein Gesicht, die großen staunenden oder entsetzten Augen sind der emotionale und moralische Seismograph dessen, was geschieht. Das, was geschah, wird in diesen Augen rehabilitiert, es wird dadurch vor Vergessen und Gleichgültigkeit gerettet. Und es wird zum Gegenstand der Klage, weil es nicht mehr nur Faktisches ist, sondern in subjektiven Schrecken gewandelt wurde.

Darum ist auch die Titelübersetzung „Geh und sieh!“ dem Anliegen Klimows näher - das Historische immer neu zu begehen und es dadurch für eine historische Erfahrung zu sichern.

## Literatur

Klimov, Elem: *The cinema must be honest in everything*. [Moskau:] Novosti Press Agency Publishing House 1987.  
Youngblood, Denise J. Post-Stalinist cinema and the myth of World War II: Tarkovskii's *Ivan's Childhood* (1962) and Klimov's *Come and See* (1985). In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14,4, 1994, S. 413-419.  
Dies.: A war remembered: Soviet films of the Great Patriotic War. In: *The American Historical Review* 106,3, 2001, S. 839-956.

## Land and Freedom

### Land and Freedom (aka: Tierra y Libertad)

### Deutschland / Großbritannien / Spanien 1994

### Ken Loach

109 min, Farbe; z.T. spanisch mit engl./dt. UT; FSK: ab 12

UA: 12.10.1995, dt. UA: 9.4.1996

B: Jim Allen

P: Rebecca O'Brien, für Road Movies / Parallax Pictures / Messidor Film

K: Barry Ackroyd

S: Jonathan Morris

M: George Fenton

D: Ian Hart (Dave Carr), Rosana Pastor (Blanca), Tom Gilroy (Lawrence), Icíar Bollain (Maite), Frédéric Pierrot (Bernard)

Auszeichnungen: Europäischer Filmpreis 1995: Bester europäischer Film; FIPRESCI-Preis, Cannes 1995; Preis der Ökumenischen Jury, Cannes 1995; César 1996; Preis des Le Syndicat Français de la Critique de Cinéma 1996 als bester ausländischer Film; Goya 1996; Sant-Jordi-Preis, Barcelona 1996

Eine junge Frau durchmustert die Utensilien, die sie in der Wohnung ihres verstorbenen Großvaters findet. Darunter ist ein Koffer voller Zeitungsausschnitte, Bilder, Briefe an seine englische Verlobte sowie ein Bündel Steine, die in ein Halstuch eingebunden sind. Sie beginnt zu lesen und zu staunen. Am Ende wird sie eine verschwiegene Episode der großväterlichen Biographie kennen, in der es um Liebe und Krieg, um Politik und Solidarität, um Glauben, Enttäuschung und Verrat ging.

Eingebettet in diese Rahmenhandlung erzählt der Film die Geschichte des arbeitslosen englischen Minenarbeiters David Carr, der in einer Parteiversammlung Bilder aus dem Spanischen Bürgerkrieg über den sich mobilisierenden Widerstand der Volksmilitärs und der internationalen Brigaden gegen den Putschversuch der Militärs unter Franco sieht und der sich auf den Weg nach Spanien macht, um der



Republik und den Genossen zu Hilfe zu eilen. Im Zug trifft er auf Milizionäre der POUM, denen er sich anschließt - und damit tritt er in den politischen Konflikt des Films ein. POUM (= Partido Obrero de Unificación Marxista) ist eine verhältnismäßig kleine marxistische Partei, die dem nichtstalinistischen Lager zugerechnet wird, anarchistische und trotzkistische Züge trägt. Von Beginn des Bürgerkrieges an suchten die stalinistisch ausgerichteten Regierungsmilizen alle anderen linken Orientierungen zu unterdrücken, sie nicht mit Waffen und Munition zu versorgen, sie sogar zu entwaffnen und aufzulösen. Carr lernt Blanca kennen, eine begeisterte Kämpferin; ihr Mann fällt, als die Gruppe ein besetztes Dorf befreit. Carr wird später durch ein altes Gewehr schwer verwundet, als er jungen Rekruten das Schießen beibringen versucht, und muß in ein Krankenhaus in Barcelona. Blanca pflegt ihn, doch als sie erfährt, dass er die POUM verlassen und sich den stalinistischen Milizen angeschlossen hat - er will am Ende den internationalen Brigaden beitreten -, beschimpft sie ihn als Verräter und verläßt ihn. Unter stalinistisch-sowjetischer Anleitung - die UdSSR lieferte neue Waffen - wurde die Miliz Anfang 1937 zur Volksarmee umfirmiert, alle Splittergruppen sollten sich ihr unterordnen. Im Mai 1937 versuchten die Stalinisten die Macht zu übernehmen, insbesondere in Barcelona kam es zu bewaffneten Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Fraktionen der Republik-Armee und der unabhängigen Gruppierungen. Zu dieser Zeit ist Carr noch als Genesender in Barcelona, erlebt die Selbstzerstörung der Linken mit. Linke schießen auf Linke - und Carr zerreißt sein Parteibuch und kehrt zu der POUM-Gruppe zurück, trifft dort Blanca und die anderen Genossen wieder. Als kurze Zeit darauf die Volks-Armee die Gruppe entwaffnen will, kommt es zum Tumult, versehentlich wird Blanca erschossen. Carr kehrt nach England zurück - im Gepäck das Halstuch der POUM-Gruppe, eine Handvoll Steine darin eingeschlagen.

Eine Handvoll Steine: Armseliges Land! Spanische Erde, um deren Verteilung so intensiv gerungen wurde! Die Schlüsselfrage der Revolution ist die Reform des Grundbesitzes - wer kontrolliert das Land, die Märkte, die Technik? Eine der längsten Szenen des Films zeigt eine Dorfversammlung, in der die Neuverteilung des Landbesitzes verhandelt wird. Vorschein einer Gleichheit des Besitzes, die es wohl nie gegeben hat; und Anzeichen größter Unsicherheit, wie die Bauern mit dem neuen Zustand umgehen

sollen. Sie trauen dem Frieden nicht. Und dabei haben die Milizionäre, die auf den Tischen am Rand kauern und dem Geschehen zusehen, gerade dafür gekämpft, dass sich in der Neuverteilung des Besitzes eine neue nachfeudalistische Gesellschaft finden könnte! Die Diskussion ist hart und kontrovers. Wollen die Extremen eine sofortige Kollektivisierung allen Besitzes, bestehen andere darauf, das Land zu parzellieren und einzeln zu verteilen. Die Szene ist wie ein Lehrstück gebaut, distanziert-verfremdet, im Brechtschen Stil. Ähnliche Stilisierung, die Distanz schafft und den Zuschauer immer wieder aus möglicher Identifikation hinaustreibt, verfolgt Loach auch in anderen Schlüsselszenen (beim Versuch, die BOUM-Gruppe zu entwaffnen, bei dem Blanca umkommt, etwa). So genau die Kulisse gebaut und die Requisite ausgewählt, so schön der Film fotografiert ist - es geht nicht um historische Illusion, sondern Reflexion.

Kaum ein Krieg des letzten Jahrhunderts ist von allen Seiten so verfälscht worden, blieb eine so unöfentliche und nebelhafte Episode der europäischen Geschichte wie der spanische Bürgerkrieg. Nicht allein, dass es kein Interesse der Frankisten daran gab, die Geschichte der Beseitigung der gewählten Republik publik zu machen; nein, auch die internationale moskauverpflichtete Linke suchte die Gleichschaltung der republikanischen Armee (und ihrer öffentlichen Organisation) durch die stalinistische Volksarmee und die militärische und personelle Unterstützung der UdSSR zu verschweigen. Erst seit den 1970ern ist etwas mehr bekannt geworden über den „kurzen Sommer der Anarchie“ (so der Titel eines dokumentarischen Romans von Hans Magnus Enzensberger aus dem Jahre 1972). Loachs Film, der auf der 1937 zuerst in London erschienenen Tagebuchchronik „Red Spanish Notebook“ der beiden Journalisten Mary Low und Juan Bréa, die die ersten fünf Monate des Bürgerkriegs erlebt hatten, basiert, fachte die Diskussion darüber neu an, dass die internationale Linke schon vor dem Zweiten Weltkrieg zerschlagen wurde - als Konsequenz des stalinistischen Anliegens, alle Gruppierungen auf Linie zu bringen. Die internationale Linke wurde in Spanien durch die Sowjetunion relegiert - das ist die wesentliche Erfahrung, die Held und Zuschauer machen. Und fatalerweise waren die stalinistischen Kräfte eher daran interessiert, die unabhängige Linke unter Kontrolle zu bekommen, als daran, die Faschisten zurückzuschlagen und die Republik wiedereinzurichten. Loachs Film regte in Spanien und England

eine heftige historiographische Diskussion aus, seine These steht gegen eine ganze Reihe anderer Dramatisierungen des Bürgerkrieges, wie sie sich auch in der Filmgeschichte niedergeschlagen haben - die Heroisierung des revolutionären Kampfes (*The Spanish Earth*, 1937, Joris Ivens), seine Romantisierung (*For Whom the Bell Tolls*, 1943, Sam Wood) oder seine Symbolisierung (*La Guerre est finie*, 1966, Alain Resnais), die Aufdeckung der faschistischen Intrigen und Aktionen (*La Vieja Memoria*, 1978, Jaime Camino). Gerade die inneren Kämpfe der republikanischen Linken waren dabei fast immer ausgespart worden.

*Land and Freedom* ist eine Kriegsgeschichte, in der gelegentlich auch geschossen wird. Ein Dorf wird zurückerobert - erbitterter Widerstand der Faschisten - Heckenschützen, der Mann Blancas wird erschossen - der Priester erweist sich als Verräter - die Dörfler lynchen ihn: eine der wenigen Kriegsszenen, die gleichwohl die Widersinnigkeit des Geschehens, seine Brutalität, den Zusammenbruch aller zivilisatorischen Kontrolle zeigt. Und doch steht das Militärische nicht im Zentrum dieses Films. Die wirklichen Beschädigungen werden nicht auf dem Schlachtfeld zugefügt, sondern in den Machtkämpfen hinter der Front.

Der Held zahlt einen hohen Preis, den Verlust seiner Illusionen, seiner politischen Heimat und der Geliebten dazu. Und dennoch wird der Traum von einer Gesellschaft ohne Unterdrückung nicht untergehen. Gerade dazu haben Loach und Allen die Geschichte Carrs in eine Rahmengeschichte eingebettet. Mit der Enkelin Carrs lernt der Zuschauer ein Stück vergessene Politgeschichte kennen. Auf der Beerdigung des Großvaters am Ende des Films wird die junge Frau die Steine, die Carr aus Spanien mitgebracht hat, auf den Sarg werfen und aus einem Gedicht des englischen Dichters William Morris rezitieren: „Euer soll der Kampf sein, welcher niemals vergeblich, wenn ihr auch vergessen und auch vergangen, eure

Taten, die leben ewig“ - das Erbe des Verstorbenen für die Nachkommenden.

#### **Literatur / Politik- und Literaturgeschichte**

- Benson, Frederick, R.: *Writers in Arms; the Literary impact of the Spanish Civil War*. New York 1967.  
Bolloten, Burnett: *The Spanish Civil War. Revolution and Counter-Revolution*. Chapel Hill 1991.  
Brown, Frieda S. [u.a.] (eds.): *Rewriting the Good Fight. Critical Essays on the Spanish Literature of the Spanish Civil War*. East Lansing 1989.  
Hart, Stephen M. (ed): *„¡No pasarán!“ Art, Literature and the Spanish Civil War*. London 1988.  
Monteath, Peter: *Writing the Good Fight Political Commitment in the International Literature of the Civil war*. Westport, CT 1994.

#### **Literatur / Filmgeschichte**

- Coma, Javier: *La brigada Hollywood: guerra española y cine americano*. Barcelona 2002.  
Fernández Cuenca, Carlos: *La guerra de España y el cine. 1.2*. Madrid 1972.  
Gubern, Román: 1936-1939: *La guerra de España en la pantalla*. Madrid 1986.  
Hamdorf, Wolfgang Martin: *Zwischen ¡NO PASARAN! und ¡ARRIBA ESPAÑA! Film und Propaganda im Spanischen Bürgerkrieg*. Münster 1991.  
Valleau, Marjorie A.: *The Spanish Civil War in American and European Films*. Ann Arbor, Mich. 1982

#### **Literatur / Zum Film**

- Frey, Walter (Hrsg.): *LAND AND FREEDOM. Ken Loachs "Geschichte aus der Spanischen Revolution". Film, Diskussion, Geschichte, Regisseur*. Berlin 1996.

#### **Literatur / Vorlage**

- Low, Mary / Bréa, Juan: *Red Spanish notebook*. London 1937. Dt.: *Rotes Notizbuch*. Hamburg 2002.

#### **Literatur / Interviews mit Loach**

- The Revolution Betrayed - Land and Freedom. An Interview with Ken Loach (R. Porton). In: *Cineaste* 22,1, 1996, S. 30-31.  
Revolution is a pregnant cow. A conversation with film maker Ken Loach (Jane Slaughter). In: *The Progressive* 60,7, July 1996, S. 30-31.  
Graham Fuller (ed.): *Loach on Loach*. London 1998.

#### **Literatur / Über Loach**

- Leigh, Jacob: *The Cinema of Ken Loach. Art in the service of the People*. London 2002.