

Lukas Bartholomei

Bilder von Schuld und Unschuld

Spielfilme über den Nationalsozialismus
in Ost- und Westdeutschland



Waxmann 2015
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D6

Internationale Hochschulschriften, Bd. 627

Die Reihe für Habilitationen und sehr gute und ausgezeichnete Dissertationen

ISSN 0932-4763

Print-ISBN 978-3-8309-3342-7

E-Book-ISBN 978-3-8309-8342-2

© Waxmann Verlag GmbH, 2015

Postfach 8603, 48046 Münster

www.waxmann.com

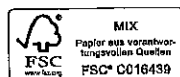
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Inna Ponomareva, Jena

Umschlagabbildung: © DEFA-Stiftung/Eugen Klagemann

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

1.	Einleitung.....	7
1.1	Fragestellung.....	10
1.2	Methodik.....	13
1.3	Gliederung, Relevanz und mögliches Ergebnis der Untersuchung.....	23
2.	Überblicksdarstellungen.....	26
2.1	Die doppelte Nachgeschichte des Nationalsozialismus.....	26
2.2	Die Schuldfrage.....	50
2.2.1	Schuld, Trauma und Kollektivschuld.....	51
2.2.2	Der Schulddiskurs.....	56
2.3	Filmgeschichte.....	70
2.3.1	Entwicklungslinien des internationalen Films.....	70
2.3.2	Entwicklungslinien des westdeutschen Films.....	77
2.3.3	Entwicklungslinien des ostdeutschen Films.....	81
2.4	Die Rezeption der Bilder.....	84
3.	1946 bis ca. 1963: Deutsche Opfer, Helden und Einzeltäter.....	91
3.1	Filmauswahl.....	92
3.2	<i>Die Mörder sind unter uns</i> (Wolfgang Staudte, SBZ 1946, sw).....	94
3.3	<i>In jenen Tagen</i> (Helmuth Käutner, BrZ 1947, sw).....	106
3.4	<i>Der Rat der Götter</i> (Kurt Maetzig, DDR 1950, sw).....	118
3.5	<i>Canaris</i> (Alfred Weidenmann, BRD 1954, sw).....	131
3.6	<i>Die Brücke</i> (Bernhard Wicki, BRD 1959, sw).....	142
3.7	<i>Sterne</i> (Konrad Wolf, DDR 1959, sw).....	157
3.8	<i>Nacht unter Wölfen</i> (Frank Beyer, DDR 1963, sw).....	168
3.9	Schuld im Film der ersten zwei Nachkriegsjahrzehnte.....	181
4.	DDR 1968 bis 1982: Wandel in der Schuldfrage.....	195
4.1	Filmauswahl.....	195
4.2	<i>Ich war neunzehn</i> (Konrad Wolf, DDR 1968, sw).....	196
4.3	<i>Jakob der Lügner</i> (Frank Beyer, DDR 1974, f).....	210
4.4	<i>Der Aufenthalt</i> (Frank Beyer, DDR 1982, f).....	223
4.5	Alternative Bilder der Schuld.....	238

5.	Bundesrepublik 1966 bis ca. 1981: Alternative Neuer Deutscher Film – Deutsche Täter, deutsche Verantwortung?	243
5.1	Filmauswahl	243
5.2	<i>Abschied von gestern</i> (Alexander Kluge, BRD 1966, sw).....	245
5.3	<i>Zeugin aus der Hölle</i> (Zika Mitrović, BRD/JUG 1966, sw).....	252
5.4	<i>Aus einem deutschen Leben</i> (Theodor Kotulla, BRD 1977, f)	258
5.5	Zwei Entwicklungsstränge	272
5.6	Gemeinsamkeiten und Unterschiede – Bundesrepublik und DDR im Vergleich	276
6.	Bundesrepublik ca. 1981 bis 1989: Entschuldungsrenaissance und Differenzierung.....	279
6.1	Filmauswahl	279
6.2	<i>Die Weiße Rose</i> (Michael Verhoeven, BRD 1982, f).....	281
6.3	Die 80er Jahre – Alte Klischees und neue Alternativen (<i>Das Boot</i> , <i>Georg Elser – Einer aus Deutschland</i> , <i>Das schreckliche Mädchen</i>)	296
6.4	Ausblick: Filme über den Nationalsozialismus nach 1990.....	304
7.	Schlussbetrachtung	309
	Spielfilme	322
	Literatur	322
	Filmrezensionen.....	335

1. Einleitung

Ob *Stalingrad*, *Schindlers Liste* oder *Der Untergang* – Filme über den Nationalsozialismus erfahren seit der Wiedervereinigung in den 1990er Jahren in Deutschland in Kino und Fernsehen eine derart große Popularität, dass Kritiker und Wissenschaftler von einem „Boom“ sprechen.¹ Die Überwindung der deutschen Teilung bzw. der Mächtekonstellation des Kalten Krieges und der Generationenwandel scheinen den Deutschen ein neues Nationalbewusstsein und damit auch ein neues Geschichtsbewusstsein verschafft zu haben, sodass die Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit der 1930er und 40er Jahre jetzt leichter zu fallen scheint oder zumindest häufiger angegangen wird. Große kommerzielle Produktionen wie *Der Untergang* weisen dabei allerdings die Tendenz auf, die NS-Geschichte und insbesondere die Frage nach der Verantwortung am Nationalsozialismus sehr stark zu vereinfachen, die Deutschen kollektiv zu entlasten und die ‚Schuld‘ am Nationalsozialismus vor allem der engsten politischen Führung um Adolf Hitler zuzuschreiben. Damit ähnelt gerade *Der Untergang* stark den Filmproduktionen aus DDR und Bundesrepublik der 50er Jahre, in denen ebenfalls häufig die Abwehr der Schuld zugunsten großer Bevölkerungskreise eine wichtige Rolle gespielt hat. Diese neue Präsenz des Nationalsozialismus im Film ist somit nur der Endpunkt einer langjährigen Entwicklung der NS-Darstellungen im Film in den deutschen Kinos, wobei neuere Produktionen alte Darstellungsmuster aufzugreifen scheinen. Seit Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* von 1946 sind sowohl in den beiden deutschen Staaten als auch im Ausland unzählige Filme über die Zeit des Nationalsozialismus entstanden. In dieser Untersuchung soll im Hinblick auf den Umgang mit der Schuldfrage eine Entwicklungsgeschichte des Spielfilms über den Nationalsozialismus geschrieben werden, wobei deutlich werden wird, dass die Entschuldungstendenzen in *Der Untergang* und dem Film der 50er Jahre zwar ein im deutschen Film häufiges Muster darstellen, jedoch auch andere filmische Interpretationen und Entwicklungen in Bezug auf die Schuldfrage existierten.

Im Zuge dieses ‚Booms‘ der historischen Spielfilme ist in den letzten zwei Jahrzehnten auch das geschichtswissenschaftliche Interesse an Spielfilmen als Quelle gestiegen. Lange Zeit stand die Geschichtswissenschaft dieser Quellengattung noch skeptisch gegenüber, was wohl daran gelegen haben mag, dass Filme im Allgemeinen von den Zuschauern als Wiedergabe der ‚Realität‘, also häufig als direkte inhaltliche Quelle für historisches Wissen angesehen werden, aus denen die Masse der Menschen den Hauptteil ihres Geschichtswissens bezieht. Für eine quellenkritisch-geschichtswissenschaftliche Herangehensweise kann dies jedoch nicht gelten, denn Filme sind in erster Linie vor allem eins: Fiktion und keine Realität – eine „erfundene Erinnerung“² – auch wenn viele Filme sich darum bemühen mittels historisch korrekter Kostüme und Kulissen einen Anspruch von Authentizität zu erreichen.

¹ Vgl. Kramer 2009, S. 283–299. Kramer bietet eine kurze Übersicht über die wichtigsten Filme über den Nationalsozialismus seit 1990; S. 296–297; Vgl. ebenfalls Wende 2002, S. 8 u. 9.

² Reichel 2004, S. 13.

das Schema der *Entlastung* der einen durch *Belastung* der anderen einen staatenübergreifenden Konvent in der Schuldfrage.

Einzig *Sterne* schlägt mit der differenzierten Darstellung der Täter einen Sonderweg ein. Sein emotionaler Realismus bricht deutlich mit dem antifaschistischen Schema und steht eher in der Tradition des Melodrams. Thomas Elsaesser und Michael Wedel sehen den Film sogar als Startpunkt einer internationalen melodramatischen Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus im Film und weisen auf die Parallelen zwischen *Sterne* und späteren westdeutschen Filmen wie *Die Ehe der Maria Braun* (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1978, f) oder *Die Blechtrommel* (Volker Schlöndorff, BRD 1978/79, f) hin, die einen ähnlich melodramatischen Ansatz verfolgen.⁵⁵² *Sterne* ist also auch in dieser Hinsicht untypisch für seine Entstehungszeit.

552 Vgl. Elsaesser u. Wedel 2009, S. 39.

4. DDR 1968 bis 1982: Wandel in der Schuldfrage

4.1 Filmauswahl

In den 60er und frühen 70er Jahren wurde der Nationalsozialismus in den Spielfilmen der DDR ähnlich wie in Westdeutschland nur selten thematisiert. Dies lag jedoch weniger im Aufkommen neuer Regisseurgenerationen begründet, sondern hing vielmehr mit den politischen Differenzen innerhalb der DDR in Bezug auf den Spielfilm zusammen. Nach den Filmverböten auf dem 11. ZK-Plenum 1965 stellte sich eine allgemeine Scheu aller DEFA-Beteiligten vor politischen Themen ein.⁵⁵³ Der politische Druck führte dazu, dass die DEFA ihr Programm umstellte, die ohnehin mittlerweile beim Publikum wenig beliebten Antifaschismusfilme verbannte und mehr und mehr auf Unterhaltungsfilme setzte. Dazu zählten z.B. die ostdeutschen Indianerfilme (1966–1975) oder einer der größten Klassiker der DEFA *Die Legende von Paul und Paula* (Heiner Carow, DDR 1973, f), der wie kein DEFA-Film zuvor den Schritt ins Individuelle wagte.⁵⁵⁴ Aufgrund der Filmverböte im Rahmen des 11. ZK-Plenums und der angespannten Lage der DEFA erschien zwischen 1963 und 1968 kein nennenswerter antifaschistischer Film in den Kinos der DDR.

Ich war neunzehn (Konrad Wolf, DDR 1968, sw) war einer der wenigen antifaschistischen Filme nach 1965 und auch er beschritt mit der Darstellung verschiedener Kriegserlebnisse einer Einzelperson den Weg ins Individuelle. Dass Wolfs Film vor allem aufgrund seiner sowjetfreundlichen Darstellung in dieser filmpolitisch unruhigen Phase entstand, liegt nah.⁵⁵⁵ Als sehr erfolgreiche Produktion und vor allem wegen seines Alleinstellungsmerkmals in Zeiten seltener antifaschistischer Produktionen lohnt eine Analyse von *Ich war neunzehn* im Hinblick auf die Schuldfrage. Eine ähnliche Alleinstellung besaß zur Mitte der 70er Jahre *Jakob der Lügner* der in seiner Zeit ebenso wenige antifaschistische Pendanten besaß. *Jakob der Lügner* unterscheidet sich im Hinblick auf die Schuldfrage jedoch massiv von anderen antifaschistischen Filmen der DEFA, weil er nicht Opfer und Täter einander gegenüberstellt, sondern sich vor allem auf jüdische Opfer im Warschauer Ghetto konzentriert deren Leid mit tragikomischen Mitteln dargestellt wird. In *Jakob der Lügner* geht es nur insofern um die Schuldfrage, als dass die Opfer des Nationalsozialismus gerade mit den Mitteln der Verschleierung besonders in den Vordergrund gerückt werden. Mit dieser besonderen Darstellung Unschuldiger bietet der Film im Rahmen dieser Arbeit eine neue Perspektive, deren Analyse sich im Sinne der Fragestellung lohnt.

Ab 1976 öffnete die SED-Führung verstärkt den Filmmarkt der DDR für westliche Unterhaltungsfilme, was dazu führte, dass das antifaschistische Genre im DDR-Kino weiter an Bedeutung verlor. Lediglich zu Beginn der 80er Jahre gelang es der DEFA

553 Vgl. Kersten 1977, S. 44.

554 Vgl. Gersch 2004, S. 387f.; Gersch weist darauf hin, dass der Film von der SED-Führung aufgrund seiner Hervorhebung der Individuen nicht gerne gesehen wurde, ein Verbot aber durch den großen Zuschauererfolg des Films verhindert wurde.

555 Vgl. Gersch 2004, S. 385.

kurzzeitig, die Aufmerksamkeit des Publikums mit antifaschistischen Filmen wieder zu erwecken. Aus dieser Zeit stammt auch *Der Aufenthalt* (Frank Beyer, DDR 1982, f), der sich hauptsächlich mit der Schuldfrage in Bezug auf den Nationalsozialismus beschäftigte. *Der Aufenthalt* kann als eine der letzten großen eindeutig antifaschistischen Produktionen angesehen werden und markiert den Schlusspunkt einer Entwicklung der Schuldfrage im DEFA-Film. Der im gleichen Jahr erschienene Film *Dein unbekannter Bruder* (Ulrich Weiß, DDR 1982, f) ist zwar ebenso noch dem Genre zuzuordnen, jedoch richtet sich seine Kernaussage gegen das System der DDR, weshalb in dieser Untersuchung Beyers *Der Aufenthalt*, der sich auf die Schuldfrage am Nationalsozialismus konzentriert, der Vorzug gegeben werden soll.

Die kurzzeitige Blütezeit des DEFA-Films wurde nach 1982 aus Angst vor systemkritischen Tendenzen von der SED-Führung abrupt unterbrochen und der DEFA-Film verschwand – zumindest im Kino – in den weiteren Jahren in der Bedeutungslosigkeit. Nach der Devise „Brot und Spiele“⁵⁵⁶ öffnete die SED den ostdeutschen Filmmarkt vollständig den westlichen Unterhaltungsformaten, solange diese keine Kritik am Sozialismus übten. Hinzu kam, dass junge Filmleute von der Obrigkeit „klein“ gehalten wurden und vor dem Austeilen von Drehgenehmigungen erst lange getestet wurde wie „konsensfähig“ ein neuer Regisseur war.⁵⁵⁷ Aufgrund der Repressalien gegen die Filmwirtschaft waren kaum mehr politische Produktionen möglich, was auch den antifaschistischen Film und den Nationalsozialismus überhaupt als Thema an den Rand des Verschwindens brachte. Dies ging einher mit dem sich ändernden Publikumsgeschmack und einer Ablehnung gegenüber antifaschistischen Produktionen, welche lediglich als Widergabe eines „Minderheiten-Gedächtnisses“⁵⁵⁸ verstanden wurden. Wenn der Nationalsozialismus im Film noch thematisiert wurde, dann meist als Hintergrundfolie für persönliche Erzählungen, wie in dem Melodram *Das Haus am Fluss* (Roland Gräf, DDR 1986, f), in dem Beziehungsfilm *Die Schauspielerin* (Siegfried Kühn, DDR 1988, f) oder in dem biografischen Film *Fallada – Letztes Kapitel* (Roland Gräf, DDR 1988, f) über den Dichter Hans Fallada. Weil die Schuldfrage im DEFA-Film nach 1982 keine bedeutende Rolle mehr spielte, endet diese Untersuchung in Bezug auf den ostdeutschen Film 1982 mit den Filmen *Der Aufenthalt* und *Dein unbekannter Bruder*.

4.2 *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, DDR 1968, sw)

Inhaltsangabe

Gregor Hecker ist 19 Jahre alt und Leutnant der Roten Armee. Er stammt aus Köln, aber seine Eltern sind, als er ein Kind war, nach Moskau emigriert. Mit einer kleinen Abteilung für Agitation – seinem Freund Sascha Ziganjuk, dem Offizier Wadim Gejman und einem

⁵⁵⁶ Gersch 2004, S. 400.

⁵⁵⁷ Vgl. Dalichow 1992, S. 40f.

⁵⁵⁸ Barnert 2008, S. 45. Dieter Weidemann weist darauf hin, die DEFA-Filme hätten als Produkte der nationalen Gegenwartskunst „zu den ersten Objekten und Opfern der zunächst nur kommunikativen Verweigerung vieler BürgerInnen dem Staat gegenüber“ gehört, Weidemann 1992, S. 78.

Fahrer – ist Gregor im April 1945 im Frontgebiet um Berlin unterwegs. Da er perfekt deutsch spricht ist er als Dolmetscher für Verhandlungen mit den Deutschen verantwortlich. Außerdem versucht er vom Lautsprecherwagen aus Wehrmachtangehörige zur Kapitulation zu bewegen. Der Film schildert verschiedene Episoden von Gregors Arbeit an der Front.

In Bernau wird Gregor kurzerhand zum Stadtkommandanten ernannt. Er besetzt das Haus des Bürgermeisters und versucht die Angelegenheiten der Menschen zu regeln. Doch sein Aufenthalt in Bernau ist nur von kurzer Dauer. Er setzt einen ehemaligen parteilosen Kommunisten als Bürgermeister ein und fährt mit seiner Abteilung weiter. Im Folgenden besetzen Hecker und seine Genossen eine noch tätige Wehrmachtsintendantur und kommen zum gerade befreiten Konzentrationslager Sachsenhausen, wo sie sich anschließend mit einem deutschen Landschaftsarchitekten über das Deutschein unterhalten.

Wadim bekommt darauffolgend den Auftrag, über die Kapitulation der noch intakten Zitadelle Spandau zu verhandeln. Er und Gregor werden als Parlamentäre zur Festung geschickt, wo sie auf den Kommandanten treffen. Dieser möchte jedoch die Entscheidung der Kapitulation nicht ohne seine Offiziere treffen. Wadim besteht darauf, persönlich mit den Offizieren zu sprechen und wird mit den Sorgen der Wehrmachtangehörigen um ihre Ehre konfrontiert. Als ein ebenfalls in der Festung befindlicher SS-Offizier beschließt, die Parlamentäre zu erschießen, werden Gregor und Wadim von einem Adjutanten gerettet, der die beiden durch einen Hinterausgang ins Freie bringt. Später ergibt sich die Festung der Roten Armee.

Auf einer Feierlichkeit zum 1. Mai in einem besetzten Schloss begegnen Gregor und Wadim einer Gruppe befreiter deutscher kommunistischer Häftlinge. Während der Feier meldet sich einer der Deutschen zu Wort und fordert, alle deutschen Uniformträger aufzuhängen. Ein sowjetischer General weist ihn darauf hin, dass Rache ein schlechter Ratgeber für die Zukunft sei. Am nächsten Tag setzen Gregor und Wadim einen der deutschen Kommunisten in Spandau als Bürgermeister ein.

Als Wehrmachtseinheiten aus dem Kessel Berlin ausbrechen, haben Wadims Bemühungen, Blutvergießen zu vermeiden, aufgrund der veränderten Lage keine Priorität mehr. Gregor und Sascha beziehen dennoch Stellung auf einem Bauernhof an einem Flussübergang und versuchen per Lautsprecher, deutsche Soldaten zur Kapitulation zu bewegen. Sie schaffen es tatsächlich, eine Gruppe zur Aufgabe zu überreden. Vorbeifahrende SS-Soldaten auf der anderen Flussseite stören jedoch die Ruhe, indem sie auf Gregors und Saschas Stellung schießen. Zwar gelingt es Gregor mithilfe des Wehrmachtssoldaten Willi die SS zu vertreiben, jedoch stirbt Sascha im Kugelhael. Gregor ruft ihnen per Lautsprecher hinterher, er werde sie bis zum Ende verfolgen, um ihre Verbrechen zu unterbinden.

Ich war neunzehn erschien 1968 in deutsch-russischer Zweisprachigkeit in den Kinos der DDR. Konrad Wolfs Film verfolgt unverkennbar einen autobiografischen Ansatz, denn auch Wolf war wie sein Protagonist Gregor im Kindesalter mit seinen Eltern in die Sowjetunion emigriert und in den letzten Kriegsjahren in die Rote Armee eingetreten. Ein großer Teil des Films basiert somit auf Wolfs eigenen Erlebnissen. Die Filmwissenschaft der DDR aber auch der wiedervereinten Bundesrepublik hat häufig diesen autobiografischen Ansatz für bare Münze genommen und hat ihn weitestgehend unhinterfragt in der

Analyse des Films vorausgesetzt.⁵⁵⁹ So wurde der Film von zahlreichen Autoren im Stil der DDR-Medien ausnahmslos gelobt und dessen Botschaft im Sinne der sozialistischen Ideologie interpretiert.⁵⁶⁰ Die anhaltende Begeisterung über *Ich war neunzehn* ist wohl auch ein Produkt der hohen Popularität Konrad Wolfs, der als einer der wenigen Regisseure der DEFA auch in der heutigen Bundesrepublik – auch wenn er 1982 verstorben ist – noch in gewissem Maße bekannt ist. So ist Wolf „von allen Filmschaffenden der DDR wohl der prominenteste Autorenfilmer, Galionsfigur der DDR und offizieller Repräsentant der Filmkultur des Staats“⁵⁶¹ – trotz oder gerade wegen seiner unkonventionellen Filme.

Trotz der Parallelen von *Ich war neunzehn* zu Wolfs Biographie kann die Urheber-schaft dieses Films jedoch nicht vollständig auf seinen Regisseur reduziert werden. Denn schon Wolf selbst wies darauf hin, dass für die Inhalte des Films auch zahlreiche weitere Personen verantwortlich waren:

„Mein Mitautor Wolfgang Kohlhaase und ich hatten uns vorgenommen, das Material noch zu ergänzen mit – wohlgemerkt auch sehr authentischem Material – Erlebnissen anderer, die auch am Film beteiligt waren, also von Kohlhaase selbst, dem Kameramann, dem Architekten; wir waren alle ungefähr eine Generation, so um die vierzig, und es war interessant, daß jeder etwas beizutragen hatte.“⁵⁶²

So zeigt gerade das Beispiel des autobiografischsten Films Konrad Wolfs, dass die Inhalte eines Films nicht auf die Urheberschaft einzelner Personen zurückzuführen sind, sondern meistens in einem Geflecht aus Einflüssen entstehen.

Begegnungen zwischen Deutschen und Soldaten der Roten Armee

Die Position des Films *Ich war neunzehn* zur Schuldfrage lässt sich weniger an der Einteilung einzelner Personen in Täter und Opfer ablesen als vielmehr an den konkreten Themen ‚Rache‘, ‚Völkerbegegnung‘ und ‚Verantwortung‘, die der Film darstellt.

Die Hauptfigur Gregor steht als neutraler Pol zwischen Rotarmisten und Deutschen. Die Tatsache, dass er sowohl Deutscher als auch Russe ist – auch symbolisiert durch seine Zweisprachigkeit – lässt Gregor als Bindeglied zwischen den Fronten erscheinen. So nimmt er auch in Bezug auf die Schuld eine neutrale Position ein, denn er tritt weder den Deutschen gegenüber als Ankläger auf, noch steht er zu deutlich auf deren Seite. Die Figur des Gregor nimmt eine Vermittlerrolle zwischen den Völkern ein und der Film ist geprägt von dessen Begegnungen mit seinen deutschen Landsleuten, welche wiederum eine differenzierte Darstellung erfahren. Sie sind weder Opfer noch wirkliche Täter und trotzdem wird im Film die Frage nach ihrer Mitschuld gestellt.

Die erste dieser Begegnungen Gregors findet relativ zu Anfang des Films in der Stadt Bernau statt. Eine junge deutsche Frau sucht scheinbar aus Angst vor den Soldaten der Roten Armee Schutz in Gregors Kommandantur. Dass sie scheinbar Angst vor Vergewaltigungen hat, zeigt ihre Begründung der Schutzsuche: „Lieber mit einem als mit je-



Abbildung 30:
„Ich hab’ doch nichts gemacht!“ Ist
die Deutsche schuldig oder nicht?
(*Ich war neunzehn* [00:21:50]).

dem.“⁵⁶³ Der Satz ist insofern bemerkenswert, als dass er wohl als eine Anspielung auf die Vergewaltigungen der Roten Armee an Frauen in den eroberten Gebieten zu verstehen ist, die in der DDR jedoch weitgehend verschwiegen wurden um die Beziehung zur Sowjetunion nicht zu belasten.⁵⁶⁴ Dies ist die einzige Stelle in *Ich war neunzehn*, an der leise Kritik an der sonst so heldenhaft und aufrichtig dargestellten Roten Armee geübt wird.

Im Folgenden entspannt sich ein Wortwechsel zwischen einer im Raum anwesenden Rotarmistin und der Deutschen, wobei Gregor als Übersetzer fungiert. Die Untertitel verraten, was die Rotarmistin, die sich immer mehr in Rage redet, der Deutschen sagen möchte:

„Sag ihr, dass ich nicht zum Spaß in der Armee bin. Ich habe nichts mehr, kein Dach über meinem Kopf. Die Deutschen marschierten im Winter ein. Es waren Minus 30 Grad. Menschen erfroren! Ich sah, wie Alte und Junge einfach tot umfielen.“⁵⁶⁵

Auf Gregors hilflosen Übersetzungsversuch – „Die Deutschen haben in der Sowjetunion schreckliche Dinge getan.“ – antwortet die Deutsche nur: „Das glaube ich nicht.“ Als die Rotarmistin sie weiter anschreit, ruft sie, ängstlich zwischen dem peinlich berührten Gregor und der grimmigen Rotarmistin hin und her schauend: „Ich habe doch nichts gemacht! Ich doch nicht! Und wenn das alles so ist, was kann ich denn dafür, was hilft mir das jetzt? Jetzt hilft mir kein Mensch!“⁵⁶⁶ Im wahrsten Sinne des Wortes in dieser Einstellung mit dem Rücken zur Wand – vom Scheinwerferlicht scheinbar anklagend in Szene gesetzt – versucht die Deutsche hilflos den Anschuldigungen der Rotarmistin zu widersprechen (vgl. Abbildung 30). Einerseits wirkt ihr Ausspruch „Ich doch nicht!“ wie eine schlechte Ausrede, andererseits relativiert der Satz „Was hilft mir das jetzt?“ die Frage nach der Verantwortung. Sie hat Angst vor der gegenwärtigen Situation, was in der Vergangenheit geschehen ist, spielt für sie in diesem Moment keine Rolle. Die gesamte Sequenz wirft die Frage nach der Schuld der ‚einfachen‘ deutschen Bevölkerung auf. Zwar wirkt es un-

559 Vgl. Powell 2009, S. 125.

560 Siehe in ähnlicher z.B. Weise Fritz u. Schütz 1990.

561 Elsaesser u. Wedel 2009, S. 36.

562 Konrad Wolf in Schmidt 1975, S. 28.

563 *Ich war neunzehn* [00:19:46].

564 Zu dem Tabu in der DDR vgl. Weber 2012, S. 152; Anita Grossmann verweist jedoch darauf, dass die Vergewaltigungen in der privaten Alltagserinnerung der DDR sehr präsent waren, Grossmann 1995, S. 62f.

565 *Ich war neunzehn* [00:20:43–00:21:01].

566 *Ich war neunzehn* [00:21:48–00:21:57].

glaubwürdig, dass die junge Frau einfach jegliche Verantwortung von sich weist, allerdings steht ihre Jugend und ihre gefährdete Situation einer deutlichen Schuldzuweisung zu ihren Ungunsten entgegen. Gregors Unentschlossenheit und seine Zerrissenheit zwischen der Rotarmistin und der schutzbedürftigen Deutschen in dieser Situation ist symptomatisch für die Aussage des gesamten Films: Die Frage nach der Schuld der Deutschen bleibt unbeantwortet im Raum stehen.

Eine zweite einprägsame Begegnung mit einem Deutschen erfährt Gregor bei einem Landschaftsarchitekten, der in der direkten Nähe des Konzentrationslagers Sachsenhausen wohnt. Wadim stellt dem Mann die Frage, wie er dort habe leben können, während Gregor in dessen Büchern stöbert und Sascha sich für die Schallplattensammlung interessiert. Er antwortet, indem er auf seine häufige Abwesenheit verweist:

„Ich war den größten Teil des Jahres nicht hier, ich war viel unterwegs. Durch meine Arbeit, verstehen Sie, war ich unterwegs. Aber ich vermute, ihre Frage zielt auf etwas anderes.“⁵⁶⁷

Ähnlich wie in dem Gespräch mit der jungen Frau in Bernau, wirkt seine Antwort wie eine schlechte Ausrede. Doch der Dialog geht im Folgenden in eine andere Richtung, als zunächst zu vermuten ist. Der Landschaftsarchitekt scheint die Schuld der Deutschen anzuerkennen, indem er sagt: „Wenn Sie uns alle erschießen, sind Sie im Recht!“⁵⁶⁸ Weil aber Wadim, der Deutschlehrer in Kiew war, den Landschaftsarchitekten mit Kants Ideen der Völkerverständigung konfrontiert, entspannt sich ein Gespräch, bei dem der Mann Wadim seine philosophischen Ansichten über die Ursachen des Hitlerfaschismus darlegt.

„Vielleicht unterschätzen Sie die Unwiderstehlichkeit der Nazibewegung. [...] Sie haben Kant zitiert – verstehen Sie, man hat ihn entstellt. Der kategorische Imperativ des sich beugens vor jedem Befehl, vor jedem Wunsch der Obrigkeit, das war in diesem Volk angelegt – lange vor Hitler.“⁵⁶⁹

Der Landschaftsarchitekt begreift also die Schuld der Deutschen als spezifisch deutsche Charaktereigenschaft, die im Volk fest verankert ist. Dass er jedoch die Schuld des Volks von seiner persönlichen Schuld trennt, zeigt seine folgende Anmerkung:

„Unser Gesicht ist so zerstört, wie das keines anderen Volkes. Ich persönlich habe mich nicht politisch betätigt, aber die Kultur steht vielleicht immer in einer beklagenswerten Weise am Rande solcher naturalen Prozesse. Jedenfalls in Deutschland.“⁵⁷⁰

Zu der „Kultur“ scheint der Landschaftsarchitekt sich als gebildeter Mensch selbst zu zählen. Während sein Volk also schuldig ist, sieht er sich mehr oder weniger als Beobachter am Rande der von seinem Volk verübten Verbrechen. Die individuelle Verantwortung stellt er auch ganz grundsätzlich in Frage: „Haben wir, auch Sie ganz persönlich, überhaupt Einfluss auf den Gang der Geschichte?“⁵⁷¹ Auch in dieser Situation scheint am Schluss die Frage nach der Schuld des Mannes offen im Raum zu stehen. Auch wenn der Landschaftsarchitekt scheinbar ein gebildeter Mann ist, der die Schuld der Deutschen offen anerkennt, und auch mit seinem äußerlichen Erscheinen – mit seinem Rollkragenpullover wirkt er eher ‚modern‘ (vgl. Abbildung 31) – nicht viel Ähnlichkeit mit einem

567 *Ich war neunzehn* [00:35:15–00:35:26].

568 *Ich war neunzehn* [00:36:01].

569 *Ich war neunzehn* [00:36:19–00:36:39].

570 *Ich war neunzehn* [00:37:05–00:37:24].

571 *Ich war neunzehn* [00:39:20].



Abbildung 31:
Der philosophische Landschaftsarchitekt: schuldig oder nicht? (*Ich war neunzehn* [00:39:20]).

„Nazi“ besitzt, wirkt doch die subtil anklingende Betonung seiner eigenen Unschuld wie eine unglaubliche Ausrede. Wadim stellt also seine Eingangsfrage, wie der Mann hier, in der Nähe des Konzentrationslagers leben konnte, noch einmal. Angesichts des anhaltenden Redeflusses des Landschaftsarchitekten bleibt seine Frage und damit auch die Frage nach der Schuld unbeantwortet.

Eine hinsichtlich der Schuldfrage zweideutige Position nimmt auch der Festungskommandant von Spandau Oberst Lewerenz ein. Mit ihm sprechen die Parlamentäre Gregor und Wadim jedoch nicht über Schuld und Unschuld, vielmehr äußert sich seine Zweideutigkeit eher insofern, als dass Lewerenz zwar einerseits betont freundlich ist und scheinbar in Bezug auf die Kapitulation mit den Parlamentären einer Meinung ist, andererseits er aber aus strenger militärischer Korrektheit nicht den Mut besitzt, die Kapitulation über den Kopf seiner Offiziere hinweg zu entscheiden. So entsteht, als der Adjutant geht um die Entscheidung der Offiziere zu erfragen, zwischen den Parlamentären und Lewerenz eine nahezu entspannte Atmosphäre als der Wehrmachtsoffizier über den Frühling sinniert und den beiden verblüfften Rotarmisten Traubenzuckerbonbons anbietet (Abbildung 32). Die Situation bekommt hier einen leicht komödiantischen Charakter und sagt letztlich aus, dass Gregor und Wadim es hier keineswegs mit einem unnahbaren Unmenschen zu tun haben. Lewerenz beweist außerdem seinen Kooperationswillen, indem er Wadim darauf hinweist, es befinde sich auch SS in der Festung. Mit gegenseitigem Nicken signalisieren sich die Beteiligten, dass man verstanden habe. Die SS wird hier scheinbar von beiden Seiten als Bedrohung verstanden. Dem kooperationsbereiten Anschein des Wehrmachtsoffiziers steht allerdings seine sehr steife Reaktion entgegen, als er den Parlamentären die Entscheidung seiner Offiziere kurz und knapp mitteilt, salutiert und sich zum Gehen wendet: „Meine Offiziere lehnen eine Kapitulation ab, bedaure.“⁵⁷² Lewerenz scheint hier in seinem Pflichtgefühl und dem Willen seiner Offiziere gegenüber gefangen. Einerseits signalisiert er deutliche Kooperationsbereitschaft, andererseits ist er nicht gewillt – oder nicht dazu in der Lage –, die Kapitulation zu entscheiden. Die Darstellung des preußisch korrekten Lewerenz bekommt wiederum einen zwiespältigen Charakter, die Frage, ob er nun als Freund oder Feind der Parlamentäre anzusehen ist, bleibt

572 *Ich war neunzehn* [00:48:30].

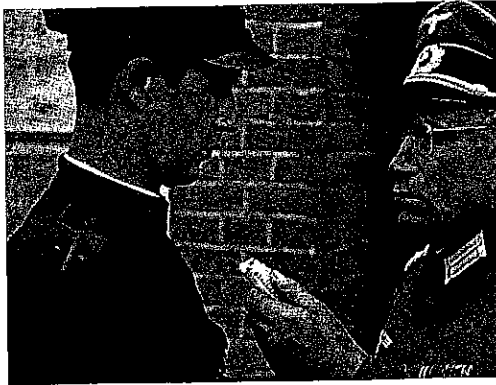


Abbildung 32:
Komödiantische Momente: Der
steife Offizier Lewerenz bietet dem
erstaunten Wadim Traubenzucker an
(*Ich war neunzehn* [00:39:20]).

wiederum unbeantwortet. Ebenso wenig beantwortet der Film seine Verantwortlichkeit für das Andauern des Kriegs. Ist Lewerenz nur ein pflichtbewusster preußischer Offizier, der weiterkämpft, wenn es verlangt wird, oder steht er einfach machtlos den kriegsbefürwortenden Kräften – vor allem der SS – innerhalb seiner Truppe gegenüber? Zwar weist die Tatsache, dass die Festung sich nach dem Tod des SS-Offiziers ergibt, eher auf letzteres hin. Trotzdem bleibt der zwiespältige Eindruck bezüglich seiner Person bis zuletzt erhalten.

Ebenfalls zunächst zwiegespalten wirkt der Wehrmachtssoldat Willi Lommer. Im Gegensatz zu den anderen deutschen Charakteren spricht Willi sein schwankendes Denken über den Krieg Gregor gegenüber offen an:

Gregor: „War Ihnen nicht klar, dass der Krieg verloren ist?“ Willi: „War mir schon vor ’nem Jahr klar. Und dann war et mir wieder nich’ klar. Der Mensch denkt langsam.“ Gregor: „Zu langsam.“ Willi: „Och war.“⁵⁷³

Willi versucht seine Blindheit gegenüber den Vorgängen in Deutschland nicht wie der Landschaftsarchitekt hinter ausführlichen Erklärungen zu verbergen, sondern gibt zu, „langsam gedacht zu haben“ – also teilweise dem Kriegsgeschehen blind gefolgt zu sein. Willi ist auch der einzige der Deutschen, der Konsequenzen aus seinen Erkenntnissen zieht und sein Handeln darauf ausrichtet. Als SS-Soldaten von der anderen Flussseite Gregors Stellung beschießen, greift auch er zur Waffe und beschießt die SS, um ein Blutvergießen an Gregor, Sascha und seinen deutschen Kameraden zu verhindern und relativiert damit seine vorher durch Nichtbegreifen aufgeladene Schuld.

Tendenziell beschönigend sind die Sowjetsoldaten dargestellt. In Bezug auf die Schuldfrage handeln die meisten Rotarmisten gerecht und milde. Das Motiv, keine Rache an den Deutschen zu üben, spielt in *Ich war neunzehn* eine große Rolle. So betont allein die Konstellation, dass Gregor einer Agitationseinheit angehört, die ausdrücklich Blutvergießen verhindern soll, den menschlichen und gerechten Charakter der im Film gezeigten Sowjetsoldaten. Trotzdem denken nicht alle Rotarmisten in einförmiger Weise gleich über den Racheaspekt. So kommen Gregor, Wadim und Sascha in der Nähe des Konzentrati-

onslagers Sachsenhausen an einer Gruppe Soldaten vorbei, die einen vermeintlichen KZ-Aufseher aufgespürt haben und ihn erschießen wollen. Wadim eilt zu der Gruppe und versucht den Mord zu verhindern. Er möchte erst die Wahrheit herausfinden und befragt den Mann, ob er Angehöriger der SS und KZ-Aufseher sei. Die Soldaten glauben der Verneinung des Mannes jedoch nicht und weisen Wadim auf die Verbrechen im nahen Lager hin. Wadim muss gehen und der Mann wird erschossen. Während Wadim zu der Gruppe von Personen gehört, die Racheaktionen vermeiden und die Täter gerecht verurteilen wollen, üben die Rotarmisten hier eigenmächtig die Bestrafung des vermeintlichen KZ-Aufsehers aus. Ihr Handeln wird allerdings dadurch relativiert, dass direkt im Anschluss Bilder des KZ-Sachsenhausen gezeigt werden, in denen ein KZ-Aufseher einigen Sowjetoffizieren die Genickschussanlage des Lagers erklärt. Die gezeigten Verbrechen lassen das rachlüstige Verhalten der Rotarmisten als verständlich erscheinen. Eine Verunglimpfung der Roten Armee findet hier nicht statt, im Gegenteil machen hier – in der filmischen Darstellung verständlicherweise – Rotarmisten ihrer Wut über die Verbrecher Luft.

Ebenso spielt das Motiv der Rache bei den gezeigten Feiern zum 1. Mai eine wichtige Rolle. Während einer der befreiten deutschen kommunistischen Häftlinge, die auf der Feier anwesend sind, vehement den Tod aller deutschen Uniformträger fordert, steht ein sowjetischer General auf und lässt Wadim übersetzen: „Der General möchte Ihnen sagen: Ich verstehe Ihre Gefühle. Aber mit Gefühlen kann man keine Politik machen. Und Rache ist ein schlechter Ratgeber, besonders für die Zukunft.“⁵⁷⁴ Auch hier wird das Gerechtigkeitsmotiv betont. Die Rote Armee wird als klug und vorausschauend charakterisiert. Sein hoher Rang hebt die Bedeutung der Worte des Generals nochmals deutlich hervor. Die ohnehin im Film deutlich positive Darstellung der Roten Armee, bekommt in dieser Sequenz eine auf die Zukunft gerichtete Dimension, die Sowjetunion erscheint als harter aber gerechter Sieger.

Eine ebenfalls positive Darstellung erfahren in *Ich war neunzehn* die deutschen kommunistischen Häftlinge. Als Ehrengäste sitzen sie an der Festtafel der Roten Armee zu den Feierlichkeiten zum 1. Mai. Die Darstellung suggeriert hier, nur die Altkommunisten hätten in Deutschland die Fahne der Gerechtigkeit hochgehalten. Ihre ausgemergelten Gesichter und ihre stille Bedrücktheit symbolisieren das Leid, das sie erfahren haben (vgl. Abbildung 33). Von der Haft mitgenommen, sind sie kaum mehr in der Lage, ein Wort an die anwesenden Sowjetsoldaten zu richten – Freude über die Befreiung scheint bei ihnen kaum aufkommen zu wollen. Durch die Betonung ihres Leids werden die Kommunisten in der filmischen Darstellung zu den eigentlichen innerdeutschen Opfern der Nationalsozialisten stilisiert. Sie sind die einzigen dargestellten Deutschen, die über jeden Zweifel erhaben sind und besitzen auch die Deutungshoheit über den Nationalsozialismus. So beantwortet einer der Kommunisten Wadim auf dessen Frage, wie Hitler an der Macht sein konnte, auch mithilfe altbekannter kommunistischer Erklärungsmuster: „Die Industrie hat ihn bezahlt und die Reichswehr hat ihn gestützt, die ganze Militärclique. Die Macht hat man ihm zugesteckt.“⁵⁷⁵

574 *Ich war neunzehn* [01:20:25–01:20:58].

575 *Ich war neunzehn* [01:21:19–01:21:50].

573 *Ich war neunzehn* [01:45:50–01:46:03].



Abbildung 33:
Ausgemergelte Gesichter: Einer der
Kommunisten als Ehrengast bei der
Roten Armee (*Ich war neunzehn*
[01:15:19]).

Beide Seiten – heldenhafte Rote Armee und zwiespältig dargestellte Deutsche – sind sich trotz aller Gegensätze einig, wenn es darum geht, eine eindeutig schuldige Gruppe zu finden. Diese Rolle übernimmt die SS. Zwar spielen SS-Leute in *Ich war neunzehn* keine sehr umfangreiche Rolle, jedoch sind ihre kurzen Auftritte besonders prägnant. So ist es insbesondere der fanatische SS-Offizier, der bei den Verhandlungen in der Festung Spandau eine Gefahr für die Parlamentäre darstellt. Der SS-Offizier verleiht einem Jungen, der einen Panzer zerstört hat, in einem finsternen Festungskeller noch einen Orden und nimmt ihn in die SS auf. Als ihm der Adjutant des Festungskommandanten von den Verhandlungen mit den Parlamentären im oberen Stockwerk berichtet, schimpft der Offizier auf die Wehrmachtsoffiziere, die sich von den Sowjets überzeugen lassen: „Und auf diese Leute haben wir jahrelang Rücksicht genommen. Wir führen einen Schicksalskampf und die schielen schon mit einem Auge auf die andere Seite.“⁵⁷⁶ Am liebsten möchte er die Parlamentäre sofort erschießen, was allerdings der Adjutant geschickt verhindert. Erst als sich der SS-Offizier erschossen hat, kapituliert die Festung. Die SS wird hier als besonders fanatisch und grausam dargestellt. Ohne die SS – so scheint es – wäre dieser Krieg schon längst vorbei. Die Tatsache, dass sich die Parlamentäre und Oberst Lewerenz – quasi hinter hervorgehaltener Hand – über die Anwesenheit der SS in der Festung verständigen, zeigt, dass beide Seiten die SS als Bedrohung begreifen.

Eine ähnlich friedensbedrohende Rolle spielt die SS im Schlussteil des Films, als SS-Soldaten Gregor und Sascha – und damit die auch die bei ihnen befindlichen Wehrmachtssoldaten, die bereits kapituliert haben – angreifen. Gregors Nachruf über Lautsprecher, er werde sie verfolgen, bis sie nicht mehr schießen könnten, lässt die SS zum Symbol für all jene Kriegstreiber werden, die mit ihrem Fanatismus das Blutvergießen weiterführen.

Ich war neunzehn stellt, ähnlich wie *Sterne*, die Frage nach der individuellen Schuld der Deutschen. Im Gegensatz zu Wolfs früherem Film, wird hier jedoch die Frage nicht konkret bearbeitet und zu beantworten versucht, vielmehr bleibt sie bei allen Gezeigten – bis auf Willi Lommer – offen im Raum stehen. Jeder der Deutschen versucht sich selbst he-

rauszureden und seine eigene Schuld zu verstecken, wobei meist die Situation ihren Opportunismus entlarvt. Die deutschen Filmfiguren werden zwar meist nur kurz dargestellt und daher auch nicht besonders komplex dargestellt, jedoch bleiben sie für den Rezipienten mehrdeutig. Ob sie wirklich Schuld am Nationalsozialismus tragen, bleibt unbeantwortet.

Eindeutiger werden dagegen die Rotarmisten größtenteils als gerecht, milde und heldenhaft dargestellt. Die kluge Vorgehensweise Wadims und des Generals, kein Blut vergießen zu wollen, fällt als grundsätzliche Politik positiv auf die Rote Armee zurück. Die Andeutung sowjetischer Vergewaltigungen und die verübte Selbstjustiz der Rotarmisten an dem vermeintlichen KZ-Aufseher, stellen aber deutlich sichtbare Ausnahmen dieses Bildes dar. Die deutschen Kommunisten jedoch sind über jeden Zweifel erhaben. Sie stehen als Opfer des NS-Terrors und als wahre Widerständler gegen die Nationalsozialisten da.

Schuld wird in *Ich war neunzehn* letztlich weniger mithilfe einer Einteilung nach Opfern und Tätern, sondern vielmehr als Gegensatz zwischen fragwürdigen Deutschen und heldenhaften Siegern thematisiert.

Bruderschluss mit der Sowjetunion

Die Künstlerische Arbeitsgruppe (KAG) „Babelsberg“ gab im Oktober 1966 ihre Zustimmung zu *Ich war neunzehn* und begründete diese wie folgt:

„Der Held des Films und sein besonderes Schicksal sind gut geeignet, emotionell und durch besseres Verständnis für unsere Geschichte, die Freundschaft und Verbundenheit mit der Sowjetunion als Bedingung und Bestandteil unseres Lebens, unseres Denkens und Fühlens tief und nachhaltig erlebbar werden zu lassen. In der Skizzierung des Sujets ist bereits ablesbar, daß wir damit solche wichtigen ideologischen und menschlichen Fragestellungen ‚was ist Patriotismus‘, ‚was ist Vaterland‘ aufgreifen, deren richtige Beantwortung besonders auch durch die junge Generation Voraussetzung für richtige Haltungen auch in unseren Tagen ist.“⁵⁷⁷

Der Film wurde auch schon im Vorfeld von offiziellen Stellen in hohem Maße in Verbindung mit der Völkerverständigung mit der Sowjetunion begriffen. Tatsächlich reiht sich *Ich war neunzehn* mit seiner stark prosowjetischen Darstellung deutlich in den Kontext der 60er Jahre ein. Der Mauerbau, der gefestigte Antifaschismus, die gestärkte Position der Parteilinie innerhalb der DDR und die damit gestiegene Abschottung gegenüber dem Westen prägten die DDR der 60er Jahre. *Ich war neunzehn* ist als Heldendarstellung der Roten Armee Teil dieser Zeit, in der der Bruderschluss mit der Sowjetmacht ein wichtiges Element der SED-Politik darstellte, folgerichtig spielt auch der Westen in dem Film keine Rolle. Auch das im Film präsentierte Geschichtsbild reiht sich nahtlos in die offizielle Geschichtspolitik der SED ein. Die Sowjetarmee tritt als gerechter Befreier der deutschen Kommunisten auf, setzt diese an verschiedenen politischen Schlüsselpositionen ein und schafft somit die Grundlage für die Entstehung eines kommunistischen deutschen Staats. Die Sowjetunion wird somit ganz im Sinne des sozialistischen Geschichtsbildes zum Befreier und „großen Bruder“ stilisiert.

⁵⁷⁶ *Ich war neunzehn* [00:56:18–00:56:24].

⁵⁷⁷ Zitiert nach Südkamp 2005.

Der Aspekt der Völkerverständigung wird vor allem durch die Figur des Gregor betont. Eigentlich ist Gregor Deutscher, er fühlt sich jedoch mehr als Russe, weil er in Moskau aufgewachsen ist, und kehrt als Soldat der Roten Armee nach Deutschland zurück, um zwischen den Kriegsparteien zu verhandeln. Er vereint somit gleich mehrere Bindeglieder zwischen Deutschen und Bürgern der Sowjetunion. Die Figur des Gregor ist zwar eigentlich Hauptfigur des Films, letztlich findet allerdings kaum eine komplexere Charakterisierung seiner Person statt, denn er erfüllt lediglich die Funktion eines Vermittlers zwischen Deutschen und Rotarmisten. Die mangelnde Charakterbeschreibung der Hauptfigur befreit Gregor auch von der Frage nach Schuld und Unschuld, die in Bezug auf seine Person nicht relevant ist.

Der Film im zeitgenössischen Schuldiskurs

Das in den 60er Jahren in der DDR gefestigte antifaschistische Bild der Schuld findet sich zu großen Teilen auch in *Ich war neunzehn* wieder. Mit der völligen Entschuldung kommunistischer Widerständler und der Betonung ihrer Position als wichtigste Opfergruppe des NS-Terrors gibt der Film typische Muster des SED-Geschichtsbilds wieder. Wie in Kapitel 2.2.2 beschrieben, war es der Parteiführung möglich im Laufe der 50er Jahre den innerparteilichen Streit mit den altkommunistischen KZ-Häftlingen zu ihren Gunsten zu entscheiden. Zwar bestärkt *Ich war neunzehn* eher den Mythos der kommunistischen KZ-Häftlinge, jedoch vertreten diese filmischen Kommunisten eher den offiziellen Staatsantifaschismus als die Position der Altkommunisten. Indem einer der befreiten Häftlinge Wadim erklärt, man habe Hitler die Macht zugesteckt, vertritt er die sowjetisch-kommunistische Sicht auf den Faschismus, die von der Schuld des Kapitals ausgeht und befindet sich damit auf einer Linie mit dem offiziellen Geschichtsbild der SED. In Bezug auf die Abweisung der Schuld befindet sich Wolfs Film in einer Linie mit der typischen Schuldposition der 60er Jahre.

In Bezug auf die Darstellung der Deutschen jedoch, ist *Ich war neunzehn* nicht konform mit dem offiziellen Schuldverständnis in der DDR der 60er Jahre. Während im sozialistischen Geschichtsbild die Deutschen vor allem in wenige schuldige Kapitalisten und die große Masse des unschuldigen Staatsvolks eingeteilt wurden, werden die deutschen Akteure in *Ich war neunzehn* als zweideutig dargestellt. Durch ihren Opportunismus scheinen sich die deutschen Filmfiguren schuldig gemacht zu haben, während sie ständig versuchen, ihre Schuld zu relativieren. Die Frage nach ihrer Schuld bleibt zwar offen, trotzdem haftet allen Akteuren ein gewisser Makel an. Dass es sich bei diesen Personen um „ganz normale Deutsche“ handelt – eine junge Frau in Bernau, ein Landschaftsarchitekt, ein Durchschnittsoffizier, usw. – widerspricht in hohem Maße offiziellen Schuld Darstellungen in der DDR, wo meist nur überzeugte Nationalsozialisten oder Kapitalisten die Schuld tragen. Menschen des „normalen“ Volks sind dabei als „Befreite“ meist über jeden Zweifel erhaben. In dieser Hinsicht läuft *Ich war neunzehn* deutlich dem zeitgenössischen Schuldiskurs zuwider.

Es ist auch hier zu vermuten, dass das hohe Ansehen Konrad Wolfs hier ähnlich wie bei *Sterne* den Filmmachern ermöglicht hat, im Hinblick auf die Schuld der Deutschen andere Aspekte als die offiziell erwünschte Version in den Vordergrund zu stellen. Auch

die stark prosowjetische Darstellung wird eine Genehmigung des Films durch offizielle Stellen erleichtert haben, wie das oben genannte Zitat der Künstlerischen Arbeitsgruppe (KAG) „Babelsberg“ zeigt. Dass allerdings mit der jungen Frau in Bernau auf sowjetische Vergewaltigungen an deutschen Frauen angespielt wird, bleibt in diesem Kontext höchst erstaunlich.

Aufgrund seiner deutlich prosowjetischen Thematik fiel es den ostdeutschen Zeitungen leicht, positiv über *Ich war neunzehn* zu berichten. Der Film erfuhr eine wahre Flut von Berichterstattungen, das Zentralorgan der SED NEUES DEUTSCHLAND berichtete nach Erscheinen des Films Anfang Februar 1968 nahezu jeden Tag über den Film, wobei meist die Elemente der deutsch-sowjetischen Völkerverständigung gelobt und im Sinne des Kalten Kriegs interpretiert wurden:

„Einen Film über einen Deutschen zu drehen, der als Offizier der Roten Armee nach Deutschland zurückkehrt, heißt, wenn Glaubwürdigkeit erreicht werden soll, der Wirklichkeit nicht aus dem Wege zu gehen, bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als sich in offene Feldschlacht mit denen zu begeben, die heute noch in Westdeutschland im Windschatten der Bonner Regierung das Wort vom „Vaterlandsverräter“, „von deutscher Ehre“ mit giftiger Zunge hervorsprudeln.“⁵⁷⁸

Auch ein solcher Film, der weder westdeutsche noch kapitalistische Themen beinhaltet, wurde von der DDR-Presse in einen Angriff auf die Bundesrepublik umgemünzt. So verstand Hermann Kant in FORUM *Ich war neunzehn* als Signal an den Westen, aus der Vergangenheit die richtigen Lehren zu ziehen seien:

„Die Leute haben offensichtlich sehr lange gar nicht begriffen, was ihnen eigentlich passiert ist, in Westdeutschland bis heute nicht. Ihnen ist passiert, daß der Junge nicht wiedergekommen ist, ihnen ist passiert, daß sie haben in Gefangenschaft sitzen müssen. Aber warum dies alles passiert ist und was daraus an Lehren zu ziehen wäre, das ist manchen sehr fern geblieben.“⁵⁷⁹

Während in Westdeutschland diese Lehren im Verständnis Kants also nicht gezogen worden seien, bedeutete der Film also ein entsprechendes Gütesiegel der gelungenen Vergangenheitsbewältigung für die DDR.

Um die prosowjetische Haltung zu untermauern wurde in NEUES DEUTSCHLAND auch intensiv über den Anklang berichtet, den der Film in der Sowjetunion fand:

„Beeindruckt und bewegt von „Ich war neunzehn“ zeigten sich Persönlichkeiten des geistigen und politischen Lebens der Hauptstadt sowie Offiziere der Sowjetarmee, die DDR-Botschafter Horst Bittner zu einer Vorführung des neuen DEFA-Films und einer Aussprache am Dienstagabend in die Stanislaws eingeladen hatte. [...] Generaloberst Wasjagin, Leiter der Politischen Hauptverwaltung der sowjetischen Landstreitkräfte, sagte tief bewegt: „Der Film ist wertvoll für das deutsche wie für unser Volk. Ich war neunzehn ist eine Freundschaftstat, sie bringt unsere Völker einander näher.“⁵⁸⁰

Ein Rezensent in der NEUEN ZEIT fand jedoch auch künstlerisch-kritische Töne, zwar nicht in Bezug auf *Ich war neunzehn*, jedoch auf vorangegangene Filme:

578 Rezension Knietzsch, NEUES DEUTSCHLAND, 1968.

579 Rezension Kant, FORUM, 1968.

580 Rezension NEUES DEUTSCHLAND 1968.

„Ein wesentlicher Film. Nach langer Zeit wieder ein DEFA-Film, dessen ästhetische, formale Qualität nicht hinter seiner ideellen, thematischen, inhaltlichen Qualität zurückbleibt. Und umgekehrt. Ein in sich geschlossenes, ein gelungenes Kunstwerk also. Ein Film von Rang. Politik als menschliche Tiefe.“⁵⁸¹

Die Tatsache, dass der Film ein großes Medienecho fand und von nahezu allen Rezensenten überaus positiv bewertet wurde, weist wiederum auf die Aktualität des Themas der ostdeutsch-sowjetischen Völkerverständigung in den 60er Jahren hin. Trotz seiner untypischen Darstellung seiner deutschen Akteure bewies *Ich war neunzehn* insofern eine weitgehende Kompatibilität mit der öffentlichen Meinung in der DDR. Die Tatsache, dass die offene filmische Infragestellung deutscher Schuld von den Rezensenten zugunsten des prosowjetischen Aspekts weitgehend außer Acht gelassen wurde, zeigt jedoch auch, dass der Film in den ostdeutschen Rezensionen nur sehr selektiv und im Sinne der öffentlichen Meinung interpretiert wurde.

In den westdeutschen Medien wurde – wie bei DEFA-Produktionen üblich – sehr wenig über den Film berichtet. In seltenen Ausnahmen wurde *Ich war neunzehn* gezeigt – z.B. bei den Oberhausener Kurzfilmtagen. In diesem Zusammenhang berichtete Klaus U. Reinke in DIE ZEIT im Juni 1969 ganz allgemein über Filme der DEFA und stellte fest, dass diese nach wie vor nur verschlüsselte Kritik am System üben könnten. Allerdings stellte er auch einen Wandel im DEFA-Film fest:

„Was die ‚Helden‘ der DDR-Filme seit 1965 von denen der Filme nach 1952 allerdings unterscheidet, ist, daß sie differenzierter sind. Die Schwierigkeiten werden dargestellt, die sich bei der Bewältigung neuer, größerer beruflicher Aufgaben für sie ergeben, und die Diskrepanzen, die entstehen, wenn beispielsweise von einer Chirurgin, die verheiratet ist und ein Kind hat, als Mutter, Frau und im Beruf der volle Einsatz gefordert wird.“⁵⁸²

Auch auf *Ich war neunzehn* trifft Reinkes Feststellung zu. Die Vermittlerposition Gregors und die differenzierte Darstellung in Bezug auf die Schuld der deutschen Akteure unterscheidet sich deutlich von den häufig im DEFA-Film stereotypen Darstellungen von kommunistischen Opfern und faschistischen Tätern. Während *Sterne* noch wegen seines geringeren Bekanntheitsgrads und der besonderen Konstellation des bulgarischen Drehorts als absolute Besonderheit gesehen werden muss, zeugt die differenzierte Darstellung in einem so bekannten Film wie *Ich war neunzehn* von einem gewissen Selbstbewusstsein der DEFA. Trotz der seit den Filmverböten von 1965 gesteigerten Repressionen auf die Filmfabrik der DDR, gelang es also, ein gewisses Maß an Eigenständigkeit zu bewahren.

Vielfältige ästhetische Parallelen und der klassische Neorealismus

Aufgrund der Vielzahl der voneinander unabhängigen Episoden kann *Ich war neunzehn* auf verschiedenste Weise ästhetisch eingeordnet werden. So kursieren in der Forschung unterschiedlichste Interpretationen des Films, die allesamt andere genretypische Merkmale in der ästhetischen Darstellung entdecken.

581 Rezension H.U., NEUE ZEIT, 1968.

582 Rezension Reinke, DIE ZEIT, 1969.

Thomas Elsaesser weist auf die ästhetischen und dramaturgischen Anklänge des Films zum klassischen Western nach den Regisseuren Sam Fuller, Robert Aldrich und John Ford hin. Gregor spüre als Scout den verschlungenen Pfaden der Andersartigkeit zwischen Russen und Deutschen nach und die Schlusszene, in der Gregor und Sascha an einem Bauernhof deutsche Soldaten zur Aufgabe bewegen wollen, erinnere an eine Westernkulisse. Als westerntypische Elemente in dieser Szene sieht Elsaesser z.B. den Bauernhof inmitten einer weiten Landschaft. Die geografischen Ordnungsprinzipien dieser Szene – die Aufteilung des Hofes auf der einen und der Allee auf der andere Seite, getrennt durch einen Wasserlauf, den die deutschen Soldaten überqueren müssen – beinhalteten deutlich das Westernelement der ‚Grenze‘.⁵⁸³

Frank Stern zieht in Bezug auf die stillen, weiten Rundblicke in *Ich war neunzehn* eine Parallele zu dem sowjetischen Film *Die Kraniche ziehen* (Michail Kalatosow, UdSSR 1957, sw) und zu *Nacht und Nebel* und weist darauf hin, dass Konrad Wolf selbst diese Filme als wichtige Einflüsse benannte.⁵⁸⁴ Thomas Elsaesser entdeckt in der politischen Dimension des Films sogar eine Parallele zu den bundesdeutschen Autorenfilmen der 60er und 70er Jahre von Wim Wenders, Edgar Reitz und Rainer Werner Fassbinder. Während die bundesdeutschen Autorenfilmer häufig eine Achse zwischen der Bundesrepublik und den USA beschworen, sieht Elsaesser mit der Betonung der guten Beziehungen zwischen DDR und Sowjetunion *Ich war neunzehn* dazu als Gegenstück.⁵⁸⁵

Trotz der verschiedenen Parallelen des Films zu unterschiedlichsten Genres, ähnelt *Ich war neunzehn* – wie bei den meisten DEFA-Filmen bisher festgestellt – am deutlichsten dem italienischen Neorealismus. Im Gegensatz zum emotionalen Realismus aus *Sterne* und zum kühlen Realismus aus *Nackt unter Wölfen*, weist jedoch *Ich war neunzehn* am stärksten die Merkmale des klassischen Neorealismus auf. So erinnert die episodenhafte Handlung, die Gregor zu verschiedensten Orten und Begegnungen führt, stark an Roberto Rosselini's *Paisà*, in dem ein amerikanischer Soldat in Italien in den letzten Kriegstagen unterschiedliche Episoden erlebt und dabei auf verschiedenste Menschen trifft. Sowohl in *Ich war neunzehn* als auch in *Paisà* schaffen dichte Bilder „eine Stimmung, in der sich Trauer und Hoffnung begegnen“.⁵⁸⁶ Insbesondere die Nüchternheit, mit der scheinbar völlig unzusammenhängende Ereignisse auf dokumentarische Art und Weise erzählt werden, verbindet *Ich war neunzehn* mit dem italienischen Neorealismus.

Bis auf den expressionistischen Film *Die Mörder sind unter uns* tragen alle bisher untersuchten DEFA-Filme neorealistische Elemente. In der DEFA-Forschung wurde die Dominanz des Neorealismus häufig als eine indirekte Form des Widerstands gegen „die pädagogischen Forderungen eines staatlich subventionierten Kinos“ gesehen.⁵⁸⁷ Auch wenn dies nicht von der Hand zu weisen ist, sind es doch insbesondere die dokumentarischen Elemente des Neorealismus, die ein wichtiges Merkmal der propagandistischen

583 Vgl. Elsaesser u. Wedel 2009, S. 48.

584 Vgl. Stern 2009, S. 58.

585 Vgl. Elsaesser u. Wedel 2009, S. 47.

586 Schenk 2010.

587 Powell 2009, S. 128; jedoch waren sicherlich auch die in Ansätzen bestehenden ostdeutsch-italienischen Kontakte innerhalb der linken Filmbranche für die Orientierung am Neorealismus verantwortlich. Diese Kontakte beschreibt Locatelli 2013.

Funktion der DEFA-Filme darstellen. Denn die dokumentarischen Momente erheben einen Anspruch auf Authentizität, der die Glaubwürdigkeit der präsentierten Inhalte und damit den Wahrheitsgehalt unterstreichen soll. So sagte Konrad Wolf selbst in einem Interview:

„Wir haben nichts anderes versucht, als die Zeit sehr genau im Detail zu rekonstruieren, in der Auswahl der Orte, der Schauspieler, der Requisiten, der Dialoge usw. Damit wollen wir die Aussage des Films für den Zuschauer, der ja immer der heutige Zuschauer ist, verständlich, glaubhaft, echt machen.“⁵⁸⁸

So ist der italienische Neorealismus im DEFA-Film nicht nur ein Kunstmittel, sondern drückt eben auch ein Konglomerat aus widerständlicher Eigenständigkeit der DEFA-Filmmacher und einem propagandistisch bedeutsamen Wahrheitsanspruch aus. Diese Mischung aus Eigenkreation und Staatsideologie trifft besonders auf die DEFA-Filme der späten 50er und 60er Jahre zu.

4.3 *Jakob der Lügner* (Frank Beyer, DDR 1974, f)

Inhaltsangabe

Der Jude Jakob lebt 1944 in einem osteuropäischen Ghetto. Weil er angeblich unerlaubt nach 20 Uhr noch auf der Straße unterwegs gewesen ist, schickt ihn der Posten eines Wachturms zum naheliegenden Gestapo-Revier, bei dem Jakob um seine Bestrafung bitten soll. Auf dem Revierflur hört er durch Zufall eine Wehrmachtsmeldung im Radio mit, es sei bei Bezanika, ein Ort den Jakob gar nicht allzu weit entfernt glaubt, zu Kämpfen mit der russischen Armee gekommen. Als Jakob dann vor dem Schreibtisch des wachhabenden Offiziers steht, sieht er, dass es noch gar nicht 20 Uhr ist. Zu Jakobs Erstaunen lässt der Wachhabende ihn gehen.

Am nächsten Tag arbeitet Jakob zusammen mit seinem Freund Micha auf dem Ghettobahnhof. Micha möchte von einem Waggon, der etwas abseits steht, Kartoffeln klauen. Jakob will dies verhindern und versucht, Micha abzulenken, indem er ihm erzählt, die Russen ständen bei Bezanika und er hätte es auf dem Revier gehört. Als Micha ihm nicht glaubt und trotzdem zu dem Waggon loslaufen will, behauptet Jakob aus der Not heraus, er wisse es, weil er ein Radio habe. Erst diese Information hält den verblüfften Micha von seinem Vorhaben ab. Innerhalb kürzester Zeit hat der geschwätzige Micha die Information verbreitet und das gesamte Ghetto wartet gespannt auf Neuigkeiten von Jakob, der von den ständigen Fragen zermüht, sich schließlich Informationen über den Vormarsch der Russen ausdenkt. Micha versucht sogar mithilfe der hoffnungsvollen Neuigkeiten bei Herrn Frankfurter um die Hand seiner geliebten Rosa anzuhalten, doch Frankfurter ist von der Information gar nicht begeistert. Aus Angst, die Gestapo könne von Jakobs Radio erfahren und das Ghetto durchsuchen, zerstört er infolgedessen selbst sein im Keller verstecktes Radio.

Jakob denkt sich im Folgenden trotz mancher Schwierigkeiten weitere Informationen über das Fortkommen der Sowjetarmee aus, zumal er bemerkt, dass die Juden im Ghetto

durch ihr neues Wissen deutlich hoffnungsvoller gestimmt sind und sogar die Selbstmordrate gesunken ist. Den orthodoxen Juden Herschel verleitet die Hoffnung sogar zu einem Fehler: weil er die frohe Botschaft an in einem Waggon eingeschlossene Juden weitergeben möchte, wird er erschossen.

Auch das elfjährige Waisenkind Lina, die in Jakobs Haus lebt, erfährt durch Zufall von dem Radio. Um ihre große Neugier zu stillen, geht Jakob mit ihr in den Keller, setzt sich hinter eine Trennwand und spricht Lina ein Radiogespräch mit verstellten Stimmen vor. Außerdem lässt er einen fiktiven „Märchenonkel“ Lina ein Märchen erzählen, in dem eine kranke Prinzessin durch die Bestätigung ihres Irrglaubens wieder gesundet.

Schließlich geht das Ghettoleben seinem Ende zu. Zunächst werden unter anderem Herr und Frau Frankfurter deportiert. Micha rettet Rosa, indem er sie unter einem Vorwand zu sich holt, weil er keine Zeit mehr hat, auch ihre Eltern zu retten. Als Jakob Kowalski die Wahrheit über das vermeintliche Radio erzählt, erhängt sich dieser in der folgenden Nacht. Zuletzt werden alle im Ghetto verbliebenen Juden deportiert. Aus dem vergitterten Fenster des Zugs schauen Jakob und Lina auf die Wolken und die vorbeiziehenden Bäume.

Jakob der Lügner basiert auf dem gleichnamigen Roman von Jurek Becker aus dem Jahr 1969. Becker war als jüdisches Kind im Ghetto Łódź. Sein Roman basiert allerdings nicht auf eigenen Erlebnissen, sondern knüpft an Erzählungen seines Vaters an, der ihm von einem Radiobesitzer im Ghetto berichtete.⁵⁸⁹ Jurek Becker emigrierte in den 1970er Jahren in die Bundesrepublik nachdem er immer stärker auf Konfrontationskurs mit der SED-Führung gegangen war. Ursprünglich hatte Becker Jakobs Geschichte schon 1965 als Drehbuch verfasst und wollte das Projekt gemeinsam mit Frank Beyer verfilmen. Die bereits begonnenen Vorarbeiten wurden allerdings eingestellt nachdem infolge des 11. ZK-Plenums von 1965 Frank Beyers Film *Spur der Steine* nachträglich verboten worden war und Beyer die DEFA-Studios verlassen musste. Becker verfasste also auf der Grundlage des Drehbuchs zunächst den Roman, der ihm im In- und Ausland großen Erfolg einbrachte. Aber trotz mehrerer Anfragen – u.a. des ZDFs – zur Verfilmung, blieb Becker seinem Versprechen treu, den Film ausschließlich mit Frank Beyer drehen zu wollen.⁵⁹⁰ Der große Erfolg des Romans bewegte die DEFA in den 70er Jahren, das Projekt wieder aufzunehmen.⁵⁹¹ So realisierte der inzwischen rehabilitierte Frank Beyer nach einer von Jurek Becker überarbeiteten Drehbuchfassung schließlich den Spielfilm, der zuerst Ende 1974 im Fernsehen in schwarz-weiß zu sehen war und dann im April 1975 in Farbe in die Kinos kam. *Jakob der Lügner* sollte der international erfolgreichste Film der DEFA werden und wurde als einziger Film der DDR für einen Oscar nominiert.

589 Vgl. Frölich 2003, S. 248 u. Gilman 2002, S. 86f.

590 Die genauen Hintergründe für das Ende der Dreharbeiten in den 60er Jahren sind bis heute umstritten. Einen Überblick darüber bietet Kannapin 2006, S. 319f.; vgl. auch Gersch 2004, S. 394. Anders als die meisten Autoren urteilte Frank Beyer in seiner Autobiografie über das Ende der Dreharbeiten. Er erklärte den Abbruch ausschließlich mit der Verweigerung der polnischen Behörden, den Filmdreh zu unterstützen, Beyer 2001, S. 187.

591 Vgl. Gilman 2002, S. 122.

588 Konrad Wolf in der Zeitung NEUES DEUTSCHLAND: Wolf 1968.

Illusion und Tragikomik

Jakob der Lügner thematisiert vordergründig eigentlich gar nicht die Frage nach Schuld oder Unschuld am Nationalsozialismus. Vielmehr bestehen die Hauptelemente der filmischen Darstellung in der Illusion und der Tragikomik, welche jedoch in indirekter Weise wiederum eine Aussage in Bezug auf die Schuldfrage bewirken.

Zunächst ist festzustellen, dass ein wie in den bisherigen Filmen häufig vorhandener Täter-Opfer-Gegensatz in *Jakob der Lügner* nur wenig von Bedeutung ist. Zwar gibt das Ghettoausszenario die klare Einteilung in Opfer und Täter unzweifelhaft vor, trotzdem spielt diese personelle Ebene im Hinblick auf die Schuldfrage kaum eine Rolle. Die Täter des Ghettos, also das Wachpersonal und die Gestapo, werden nur selten überhaupt dargestellt. Ihre Rollen finden am Rande statt, ihre Bedeutung ist marginal. Zwar sind die Charaktere deutlich negativ konnotiert – der Ton ist streng und herablassend –⁵⁹² jedoch wird nahezu keine Gewalt gegen die Juden ausgeübt und es werden keine Klischees des sadistischen und grausamen ‚Nazis‘ bemüht, wie z.B. in *Nacht unter Wölfen*. Durch das Wachpersonal verübte Schikanen werden stets sofort relativiert. So lässt ein Wachposten, nachdem er auf Kowalski eingeschlagen hat – die einzige gewalttätige Szene des Films – als indirekte und symbolische ‚Entschuldigung‘ vor Kowalski wie zufällig zwei Zigaretten fallen und zeigt damit, dass es ihm scheinbar leid tut. Der Wachhabende, der auf dem Revier über Jakobs Schicksal urteilen soll, erfährt sogar eine geradezu positive Darstellung. In einem spöttischen aber doch freundlichem Ton fragt er Jakob: „Wo brennt’s denn?“⁵⁹³ Als Jakob sein Feuerzeug aufhebt, bedankt er sich und schließlich lässt er Jakob nach Hause gehen. Auch bildlich wird der Wachhabende keineswegs als Unmensch dargestellt. Mit seinem vom Schlafen wirren Haar und seinem insgesamt zwar desinteressierten aber nicht unfreundlichen Gesichtsausdruck entspricht er nicht dem sonst häufig bemühten Klischee des grausamen ‚Nazis‘, vielmehr verbildlicht er einen ‚normalen‘ Menschen, der gerade beim Schlafen gestört wurde. Im Sinne der bildlichen Darstellung der ‚Täter‘ bildet diese Sequenz jedoch eine Ausnahme. In den meisten Fällen werden die Wächter des Ghettos nur bewusst schemenhaft gezeigt. So ist z.B. der Posten auf dem Wachturm, der Jakob in das Reviergebäude schickt, in der totalen Kameraperspektive lediglich als Schatten erkennbar, da er, aus Jakobs Perspektive, hinter seinem grellen Scheinwerfer steht (vgl. Abbildung 34⁵⁹⁴). Auch der Wächter, der den orthodoxen Herschel erschießt, ist nur kurz unscharf im Hintergrund zu erkennen, während der Fokus der Kameraeinstellung auf der Gewehrmündung liegt.⁵⁹⁵ Durch diese technischen Stilmittel werden die ‚Täter‘ im Ghetto bewusst in den Hintergrund gerückt – der Schwerpunkt wird somit auf die Juden gelenkt. Dieser Aspekt sei – so Thomas Jung – von Jurek Becker in der zweiten Drehbuchfassung im Vergleich zur ersten Version aus den 60er Jahren abgeschwächt worden. Die Wächter seien in der Neufassung weniger brutal und stereotypisch dargestellt.⁵⁹⁶ Letztlich bewirkt die gerade für den antifaschistischen Film untypische Darstellung der ‚Nazi-Schergen‘,

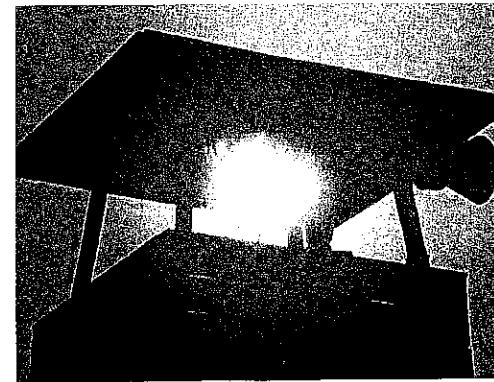


Abbildung 34:
Von dem Wachposten auf dem Turm
sieht man nur einen Schatten (*Jakob
der Lügner* [00:04:08]).

die zwar streng aber keinesfalls unmenschlich dargestellt werden, eine Konzentration der Darstellung auf die Juden des Ghettos.

Doch auch wenn die Juden in *Jakob der Lügner* im Vordergrund stehen, sind sie nicht explizit als Opfer des nationalsozialistischen Terrors charakterisiert. Zwar haben sie unter den Bedingungen zu leiden, haben kaum Nahrungsmittel, müssen hart arbeiten und werden zuletzt deportiert, jedoch lassen sie sich in den meisten Fällen ihr Leid kaum anmerken, vielmehr verstecken sie ihr Leid häufig hinter Sarkasmus. So antwortet Micha auf Jakobs Frage, wie Rosa und er mit dem Essen zurecht kämen, weil sie, als sie illegal bei Micha wohnt, keinen Anspruch mehr auf Lebensmittelmarken hat, nur mit „Glänzend!“⁵⁹⁷ und begegnet der angespannten Situation mit Ironie. In dieser Art begegnen die meisten jüdischen Charaktere den Entbehrungen des Ghettoalltags. Konkret erlebtes Leid entspringt meist nur einer zufälligen Situation. So hat der erschossene Herschel schlicht tragisches Pech, weil der Posten bemerkt hat, dass er zu den im Waggon eingeschlossenen Juden geht. Ebenso lassen sich die anderen jüdischen Arbeiter auf dem Bahnhof kaum ihre Bestürzung anmerken. Zwar schauen alle betroffen zu dem toten Herschel, gehen allerdings schnell wieder an die Arbeit. Jedoch wird gerade in dem filmischen Verzicht auf Trauer und Dramatik die aussichtslose Situation der Juden besonders hervorgehoben. Der Tod Herschels wird gerade deshalb nur mit einem betroffenen Blick quittiert, weil – so scheint es – die Situation im Ghetto als alltäglich und unvermeidbar empfunden wird. Die Verschleierung des Leids ist hier somit ein künstlerisches Stilmittel, das gerade durch die Verborgenheit das Leid für den Zuschauer sichtbar werden lässt. Die Juden sind schlussendlich nie Opfer konkreter ‚Täter‘, sondern nehmen vielmehr allein durch die Situation und ihre Position innerhalb des Ghettos eine ‚natürliche‘ Opferposition ein, die es filmisch nicht weiter zu erklären bedarf. Die Unschuld der Juden wird hier nicht etwa durch deren Widerstand veranschaulicht – wie dies für die Kommunisten in anderen DEFA-Filmen typisch wäre – sondern ist letztlich ein Produkt des Ghettoalltags.

Die märchenhafte Verschleierung des jüdischen Leids ist in *Jakob der Lügner* nicht Ausdruck eines Versuchs, das Leid zu verleugnen, sondern vielmehr ein filmisches Stilmittel, das eng mit dem im Film ständig präsenten Prinzip der Illusion und der Lüge zu-

592 So z.B. ein Offizier im Gestapo-Revier: *Jakob der Lügner* [00:05:57–00:06:20].

593 *Jakob der Lügner* [00:07:33].

594 Die Abbildungen der Farbfilme wurden zur Drucklegung in Graustufen umgewandelt.

595 Vgl. *Jakob der Lügner* [00:51:30].

596 Vgl. Jung 1998, S. 126f.

597 Vgl. *Jakob der Lügner* [00:21:18].

sammenhängt. Die Lüge steht in dem Film jedoch nicht für einen negativ konnotierten Betrug, sondern vielmehr für die Hoffnung, die mithilfe der Lüge geweckt wird, und erhält somit den Status der Notlüge. Insbesondere in der Beziehung zwischen Lina und Jakob, spielen Jakobs Lügen eine wichtige Rolle, die Lina vor den Leiden des Ghettoalltags bewahren sollen. Der schöne Schein gibt Lina die Hoffnung auf ein besseres Leben und erleichtert ihr somit die Situation. Das zentrale Element dieser Illusion wird in der Szene entwickelt, in der Jakob Lina das Programm aus dem vermeintlichen Radio simuliert. Hinter einer Trennwand im Keller sitzend, spricht Jakob für Lina auf der anderen Seite der Trennwand mit verstellten Stimmen ein Radioprogramm. Zunächst erfindet er ein Interview mit Winston Churchill, den er sagen lässt: „Ich bin fest überzeugt, dass der ganze Schlamassel bald zu Ende sein wird.“⁵⁹⁸ Eigentlich bezweckt Jakob mit diesem Interview, dass Lina seinen Erzählungen über das baldige Kriegsende weiterhin Glauben schenkt und sie Hoffnung schöpft, allerdings entlarvt Lina die Lüge, indem sie leise aufsteht und – ohne dass Jakob es bemerkt – hinter die Trennwand schaut. Indem sie sich jedoch nichts anmerken lässt und auch im weiteren Film überzeugend das im ‚Radio‘ gehörte als glaubwürdig vertritt, erhält sie die Illusion aufrecht. Es scheint als wolle Lina gerne Jakobs Geschichten glauben und als sei ihr gleichgültig, ob sie der Wahrheit entsprechen oder nicht. Auch das anschließende Märchen der Prinzessin, das Jakob erzählt, weist darauf hin, dass die Lüge zwischen beiden ein offenes Geheimnis ist. In dem Märchen verlangt die kranke Prinzessin, dass man ihr eine Wolke bringe. Erst ein Gärtnerjunge kann ihr helfen, indem er sie fragt wie denn eine Wolke aussehe. Als die Prinzessin sagt, eine Wolke sei aus Watte und so groß wie ihr Kopfkissen, bringt der Junge ihr eben ein entsprechend großes Wattestück und die Prinzessin wird wieder gesund. Das Märchen gibt genau das Prinzip von Jakobs Lügen wieder: Er sagt den Menschen was sie hören möchten und macht sie damit glücklich. Ob Lina Jakobs offenen Hinweis auf die Art seiner Lügen versteht oder nicht – letztlich gibt sie sich doch der Illusion hin. Als die beiden auf der finalen Zugfahrt aus dem Fenster schauen, erinnert Lina Jakob wieder an das Märchen und fragt, ob es wahr sei. Jakob erklärt ihr die Funktionsweise des Märchens, dass nämlich die Prinzessin nur gedacht habe, Wolken seien aus Watte. Lina schaut daraufhin zu den Wolken und fragt: „Aber sind denn Wolken nicht aus Watte?“⁵⁹⁹ Mit diesem Ausspruch und ihrem zweifelnden Blick zu den Wolken (vgl. Abbildung 35) zeigt Lina, dass sie, obwohl sie eigentlich von Jakobs Lügen wusste, diese trotzdem weiterhin als wahr sieht. In der filmischen Aussage bleibt die Lüge somit bis zuletzt wirksam und siegt als „Triumph der Illusion“⁶⁰⁰ über den Schrecken der Realität. Dass die Illusion bis zuletzt auch ihren Sinn erfüllt und Lina vor dem Schrecken bewahrt, zeigt eine Einstellung in der Lina sich über die bevorstehende Deportation freut, weil Jakob ihr gesagt hat, die beiden würden verreisen. Linas begeistertes Rufen „Wir verreisen! Wir verreisen!“⁶⁰¹ zeigt symbolisch am treffendsten die positive Wirkung der von Jakob aufrechterhaltenen Illusion.

598 *Jakob der Lügner* [01:00:30].

599 *Jakob der Lügner* [01:35:04–01:36:00].

600 Frölich 2003, S. 258.

601 *Jakob der Lügner* [01:33:39].



Abbildung 35:
Lina zweifelt am Wahrheitsgehalt
des Prinzessinnen-Märchens (*Jakob
der Lügner* [01:35:53]).

In ähnlicher Weise wie bei Jakob und Lina nutzt auch Micha eine Lüge, um positives zu bewirken, denn er rettet damit Rosa vorerst das Leben. Als er von der Deportation des Straßenzugs ihrer Familie hört, fängt er Rosa ab und bringt sie dazu, mit zu ihm zu kommen. Den wahren Grund verrät er Rosa nicht, weil er befürchtet, dass Rosa sonst zu ihren Eltern laufen würde.⁶⁰² Besonders in dieser Szene wird die Lüge zur helfenden Notlüge und auch wenn Rosa in dem Moment der Erkenntnis Michas Entscheidung nicht akzeptieren möchte, rettet die Lüge sie vor der Deportation. Die Wahrheit hingegen hat im Film meist negative Folgen. So bringt sich z.B. Kowalski um, nachdem er von Jakob die Wahrheit über die Nichtexistenz des Radios erfahren hat.

Das Prinzip der Illusion und der Lüge dient in *Jakob der Lügner* nicht etwa dazu, die Wahrheit über das Leid der Juden zu verharmlosen, im Gegenteil bewirkt die bewusste Untertreibung des Leids eine umso stärkere Hervorstellung der Opferposition. So wies bereits Frank Beyer in Bezug auf den Film darauf hin, dass der Zuschauer sich bei einer zu sehr betonten Schockwirkung eher der Filmaussage verschließen.⁶⁰³ Darüber hinaus kann die Lüge auch als deutliche Verkehrung antisemitischer Klischees verstanden werden:

„Die (nicht nur) in Deutschland mehrere Jahrhunderte alte, antisemitische Figur des jüdischen Lügners, Betrügers und Ritualmörders wird hier umgekehrt. Der Jude Jakob wird mit dieser Umkehrung des antijüdischen Mythos zu einem in der ost- wie westdeutschen Literatur unerhörten Helden. In der Welt des Ghettos, wo alle Werte auf den Kopf gestellt sind, kann die Lüge durch ihn, den Juden, zum Positivum werden.“⁶⁰⁴

Auch in Bezug auf diese Annahme arbeitet der Film mithilfe von Umkehrungen der Aussage: Gezeigt wird hier häufig das genaue Gegenteil. So stellt auch die Ausblendung jüdischen Leids und Opfertums in der filmischen Aussage das genaue Gegenteil dar. Das Prinzip der Lüge und das Aufrechterhalten der Illusion bietet sowohl den Opfern als auch dem Zuschauer die Möglichkeit, sich nicht mit der Realität und also auch mit der Schuld beschäftigen zu müssen. Gerade weil durch die Lüge aber vor allem die Opfer geschützt werden sollen – die Lüge dient ja dem Prinzip Hoffnung – wird wiederum das Opfertum

602 Vgl. die gesamte Szene: *Jakob der Lügner* [01:17:00–01:21:03].

603 Vgl. Gilman 2002, S. 124f.

604 Jung 1998, S. 101.



Abbildung 36:
Der Wachposten hält Jakob hinter
der Zeitung für einen Kameraden
(*Jakob der Lügner* [00:39:15]).

der Juden in besonderer Weise durch die filmische Darstellung betont. Insofern erscheint es auch als konsequent, die ‚Täter‘ des Ghettos bewusst im Dunkeln oder Unscharfen zu belassen, weil die zu genaue Skizze grausamer Täter den Fokus von den Opfern abrücken und somit den Schutz der Opfer zerstören würde. Das Prinzip der Lüge hängt also insofern mit der Schuldfrage zusammen, als dass es den Schutz und damit auch das Leid der Opfer in den Vordergrund stellt – und indem das Leid der Opfer gezeigt wird, wird auch deren Unschuld verstärkt.

Das zweite in *Jakob der Lügner* essentielle Grundprinzip ist die Tragikomik. Ähnlich wie die Lüge bewirkt die Verbindung aus Tragik und Komik ebenfalls einen Schutz der Opfer.

Jakobs Wunsch, aus der Zeitung eines Wachpostens etwas zu erfahren, was er als Radioinformation weitergeben kann, lässt eine der wichtigsten Szenen entstehen, in der Tragik und Komik miteinander verwoben werden. Der Wachposten betritt mit einer Zeitung, die als Toilettenpapier gedacht ist, das Toilettenhäuschen. Jakob möchte den übriggebliebenen Rest der Zeitung haben und läuft, nachdem der Posten das Häuschen wieder verlassen hat, zu der Toilette, obwohl der Zutritt dazu den Juden streng verboten ist. Im Toilettenhäuschen stehend, sieht er jedoch durch das kleine Fenster einen weiteren Wachposten, der es scheinbar sehr eilig hat und auf das Häuschen zuläuft. Weil Jakob keine andere Lösung einfällt, setzt er sich auf die Toilette und versteckt sich hinter dem Rest der Zeitung. Der Deutsche, der die Tür aufreißt, hält Jakob für einen Kameraden, schließt die Tür wieder und läuft daraufhin ungeduldig vor der Tür auf und ab (vgl. Abbildung 36). Kowalski, der das Geschehen beobachtet hat, weiß, dass es Jakob ohne seine Hilfe schlecht ergehen wird. Er wirft einen Kistenstapel um, um den Wachposten abzulenken. Dieser läuft wütend zu Kowalski und prügelt auf ihn ein. In der Zwischenzeit kann Jakob das Toilettenhäuschen verlassen. Als er wieder zu Kowalski zurückkehrt, ist dieser sehr wütend auf Jakob, weil er ja nicht weiß, warum Jakob unbedingt in das Toilettenhäuschen gehen musste.⁶⁰⁵

Die gesamte Szene ist zunächst sehr stark von Komik geprägt: Der Wachposten läuft relativ steif auf das Toilettenhaus zu und bemerkt vor der Tür stehend sehr dringlich:

„Beeil dich, Kamerad, ich hab’ Durchfall!“⁶⁰⁶ Jakobs Tarnung hinter der Zeitung verleitet den vor der Tür Umherlaufenden dem vermeintlichen Kameraden durch die Tür den neuesten Tratsch über andere Kameraden mitzuteilen und die schnelle und lustige Streichermusik unterstützt den humoristischen Charakter. Trotzdem beinhaltet die Szene auch eine gewisse Tragik, denn Kowalski wird verprügelt um Jakob zu schützen und Jakob kann ihm nicht einmal erklären, warum er unbedingt das Toilettenhäuschen betreten musste. Dieses Muster ist typisch für viele Situationen des Films: eigentlich tragische Momente, die für alle Beteiligten Angst und Anspannung bedeuten, wirken durch ihre wie zufällige, tragische Verkettung humoristisch. Aus Zufällen entstehen Situationen, die keiner der Beteiligten wollte und die ernste Folgen nach sich ziehen könnten. Die kontrastierende Montage der Ereignisse und gerade die Tatsache, dass es sich keinesfalls um Nichtigkeiten, sondern um lebensbedrohliche Situationen handelt, macht jedoch die eigentliche Komik zur Tragikomik. Die filmische Darstellung

„erzeugt ihre eigentümliche Lachstimmung, die auf einer unnachahmlichen Mischung aus spöttischer Ironie und versöhnlichem Humor wie komischer Verzweiflung beruht, deren Medium die leise eindringliche Stimmung des anonym bleibenden Ich-Erzählers und Chronisten ist.“⁶⁰⁷

Die Tragikomik des Films löst die Geschichte aus dem eigentlich der Thematik angestammten Ernst und bewirkt, ähnlich wie das Stilmittel der Illusion, den Schutz der Opfer, denn der Humor in der Darstellung macht es nicht nur dem Zuschauer leichter, das Leid mitanzusehen, sondern erleichtert auch den jüdischen Charakteren ihr Leben im Ghetto. Ähnlich wie in *In jenen Tagen*, wo das Prinzip der Tragik eine Entschuldung aller Charaktere bewirkte, hat auch hier die Tragikomik eine Entschuldung zur Folge, weil das Opferum der Juden damit besonders betont wird. Anders jedoch als in dem westdeutschen Film, in dem die Tragik schwer und düster erscheint, wird das tragische Prinzip durch Elemente der Komik aufgelockert und mildert somit das Leid der Opfer im positiven Sinne. Die den Juden damit zugeschriebene Unschuld ist jedoch nicht eine aktive Unschuld im Sinne von *In jenen Tagen*, die darin besteht, das sich die Akteure gegen die ‚schrecklichen Zeiten‘ behaupten können und ‚sauber‘ bleiben. Vielmehr handelt es sich hier um eine passive Unschuld der Opfer, die einer tragischen Situation ausgeliefert sind und diese mit Fassung tragen.

Diese passive Unschuld trifft auch auf die Hauptfigur Jakob zu. Hierin unterscheidet sich *Jakob der Lügner* vor allem auch von den bisher untersuchten ostdeutschen Filmen. Der Lügnerzähler Jakob spielt zwar insofern eine überaus positiv bewertete Rolle, weil er den Ghettobewohnern Hoffnung gibt und damit Gutes bewirkt – z.B. sinkt die Selbstmordrate –, allerdings bedient Jakob nicht das Bild des Helden, sondern erscheint vielmehr als eine Art ‚Antiheld‘. Vor allem die Tatsache, dass er nicht bewusst die Hoffnung der Anderen schürt, sondern vielmehr in seine Rolle ‚hineinrutscht‘, lässt ihn zum Antihelden werden. Eigentlich will Jakob gar nicht, dass seine Information über die Russen sich verbreiten, Micha erzählt sie jedoch weiter. Auch möchte er sich keine weiteren Neu-

605 *Jakob der Lügner* [00:37:25–00:41:02].

606 *Jakob der Lügner* [00:39:30].

607 Steinlein 1993, S. 103; Steinlein vergleicht den Humor in *Jakob der Lügner* auch mit anderen Filmen zur Holocaust-Thematik.

igkeiten ausdenken, durch ständige Fragen drängen ihn jedoch die Ghettabewohner dazu, dem Fortkommen der Russen in der Fantasie etwas nachzuhelfen. In Jakobs Sinne sind es also Missgeschicke, die ihm zum Heldenstatus verhelfen – auch hier arbeitet der Film mit dem Prinzip ‚Tragik‘.

Letztlich steht Jakob in deutlichem Gegensatz zu sonst in antifaschistischen Filmen der DEFA häufig dargestellten Heldenfiguren des antifaschistischen Widerstands. Dr. Scholz' Onkel Karl aus *Der Rat der Götter*, der revolutionäre Buchow aus *Nackt unter Wölfen* oder noch extremer der dargestellte Ernst Thälmann aus der Thälmann-Trilogie zeichnen sich zwar allesamt nicht durch ein klischeehaft heldenhaftes Äußeres aus, jedoch verüben sie ihren Widerstand gegen die Unterdrückung bewusst, während Jakob nur in einer Verkettung unglücklicher Zufälle zum Wohltäter wird.

Zusammengefasst lässt sich die Schuldposition des Films *Jakob der Lügner* weniger an einem Gegensatz zwischen Opfern und Tätern abbilden. Die Täter werden kaum personifiziert – wenn sie dargestellt werden, erscheinen sie nicht klischeehaft grausam, sondern eher ‚normal‘, oder sie werden im Hintergrund bzw. im Unschärfe belassen. Die Ausblendung der Täter wirkt hier jedoch nicht im Sinne einer Entschuldigung, vielmehr erscheint ihr Fehlen insofern konsequent, als dass es die Illusion weiterhin aufrechterhält. Umso deutlicher werden die Opfer der Situation – die Juden – gezeigt, allerdings werden sie nicht anhand ihres dargestellten Leids zu Opfern, vielmehr werden sie mithilfe der Illusion und der Tragikomik in der filmischen Darstellung geschützt. Ihr Opfertum und Leid wird allerdings gerade mit dem Mittel der Verschleierung in den Vordergrund gerückt, weshalb sie auf eine passive Weise zu Unschuldigen werden. In Bezug auf die Schuldfrage unterscheidet sich der Film also deutlich von den bisher analysierten DEFA-Filmen. Die Unschuldrolle wird hier nicht von kommunistischen Widerständlern eingenommen sondern vielmehr von Juden, die sich mit den Umständen zu arrangieren versuchen und deren Unschuld auf eine tragikomische Art und Weise inszeniert wird. Auch wenn Schuld in diesem Film keine Rolle spielt, geht es somit doch um eine besondere Art der Unschuld.

Jurek Beckers Roman

Der Film *Jakob der Lügner* ist – wie oben beschrieben – in seiner Entstehung eng mit dem gleichnamigen Roman verwoben, denn Frank Beyer und Jurek Becker haben beim Dreh eng zusammengearbeitet. Auch wenn der Film nach Beckers zweitem Drehbuch insgesamt natürlich eine gekürzte Fassung des Romans darstellt und andere Akzente setzt, gleichen sich Film und Roman doch weitestgehend. Alle wichtigen Szenen des Romans wurden im Film umgesetzt und die Dialoge entsprechen sich zu Teilen wörtlich. Allerdings unterscheiden sich Roman und Film doch gerade an Stellen die für die Schuldfrage von Interesse sind. Dadurch dass der Roman aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers geschildert wird – es handelt sich um einen Ich-Erzähler, der nicht die Perspektive Beckers sondern die eines unbeteiligten Juden im Ghetto einnimmt – ist es der Romanerzählung möglich, noch viel stärker als der Film die Stilmittel der Tragikomik und der Illusion zu betonen. So werden im Roman z.B. Jakobs Motive, die Lügen zu erzählen, und die Zufälle, die dazu führen, noch stärker deutlich, weil Jakobs Gedankenwelt ausführlich

geschildert werden kann.⁶⁰⁸ Durch die somit im Vergleich zum Film gesteigerte Tragik ist auch die Opferzentriertheit im Roman stärker.

Auch sind im Roman die Täter zum Teil deutlich negativer dargestellt als im Film. Zwar erfährt z.B. der Wachhabende auf dem Revier eine ähnlich nachlässige Darstellung wie im Film, allerdings fehlt im Film die Romanepisode ganz, in der der jüdische Arzt Kirschbaum von Offizieren abgeholt und später auch seine Schwester weggebracht wird. In dieser zeigt der deutsche Offizier Meyer offen seine Verachtung für die Juden und als Elisa Kirschbaum abgeholt wird, treiben die Deutschen ein demütigendes Spiel mit ihr.⁶⁰⁹

Trotz dieser deutlich erkennbaren Unterschiede im Hinblick auf Täter und Opfer, ist nicht zu vermuten, dass politische Gründe die Filmmacher und Drehbuchautor Becker dazu bewegt haben, die Filmversion leicht zu verändern. Zwar könnten im Zusammenhang der leichten Abschwächung der Tragik und damit der Opferzentriertheit Zugeständnisse an antijüdische Ressentiment in der DDR vermutet werden, jedoch spricht die Tatsache, dass gerade die Romanszenen, die menschenverachtende Nazi-Offiziere zeigen, nicht im Film vorkommen gegen die These der politischen Motivation, denn gerade diese Szenen hätten antifaschistische Klischees erfüllen können. Vielmehr ist zu vermuten, dass dramaturgische Gründe und Aspekte der Kürzung zu den leichten Veränderungen geführt haben.

Dass Jurek Becker nicht zu den politisch angepassten Autoren der DDR gehörte und sein Roman – wohl aufgrund der nicht typisch antifaschistischen Darstellung – nicht den Vorstellungen der SED-Führung entsprach, ist auch anhand der Romanrezensionen abzulesen. So erfuhr Beckers Roman nach Erscheinen im Jahr 1969 zunächst eher eine geringe Presseresonanz. Die NEUE ZEIT druckte ihn zwar als Fortsetzungsroman ab, jedoch verdeutlichte schon die erste Rezension in der Zeitung NEUES DEUTSCHLAND, dass der Roman nicht den antifaschistischen Wunschvorstellungen entsprach. Der Roman zeige nicht, „wie die klarsten Kräfte der Klasse den realen Kampf organisierten und führten“⁶¹⁰ Im Gegensatz dazu erfuhr Beckers Erstlingswerk im Westen überaus positive Reaktionen. Marcel Reich-Ranicki lobte insbesondere die künstlerisch gelungene sehr sanfte und humoristische Darstellung des Ghettolebens:

„Bei einem so düsteren Thema läßt sich mit Dürsterkeit am wenigsten ausrichten, eher schon mit hellen und heiteren Kontrasteffekten, mit Witz und Komik. Das allerdings ist sehr schwierig und nahezu waghaisig. Aber Becker hat es geschafft.“⁶¹¹

Entgegen dem eher mäßigen Presseecho in der DDR war Beckers Roman jedoch nicht nur in der Bundesrepublik sondern auch in Ostdeutschland ein großer Erfolg.

608 So werden z.B. die Zufälle, die Jakob dazu bewegen, Micha von dem Radio zu erzählen, im Roman wesentlich deutlicher und auch Jakobs Motive, die Zeitung aus dem Toilettenhäuschen zu stehlen sind erkennbarer; vgl. Becker 1976, S. 32–36 bzw. 114–117.

609 Vgl. Becker 1976, S. 222–233 bzw. 276.

610 Rezensent Werner Neubert nach Kutzmutz 2008, S. 79.

611 Rezension Reich-Ranicki, DIE ZEIT, 1970.

Untypischer Antifaschismus

Auch wenn das offizielle Geschichtsbild der DDR zu Beginn der 70er Jahre leichte Korrekturen hin zu einer stärkeren Betonung des Sozialismus und weg von einer rein nationalstaatlichen Sicht erfuhr, bestanden auch im ostdeutschen Staat der 70er Jahre weiterhin weitreichende antizionistische Ressentiments gegen Juden (vgl. Kapitel 2.1 u. 2.2.2). Immer noch wurden die jüdischen Opfer im öffentlichen Antifaschismus den kommunistischen Opfern des NS-Terrors untergeordnet und nur selten anerkannt. Insofern ist es umso erstaunlicher, dass gerade ein so erfolgreicher, aufwendig produzierter Film wie *Jakob der Lügner* ein so deutliches Statement zugunsten jüdischer Opfer liefert – und somit nicht kommunistische sondern jüdische Unschuldige zeigt. Die deutliche Darstellung unterdrückter Juden ohne eine Unterordnung derselben unter kommunistische Opferkader war im Kontext der DEFA extrem selten – nur *Sterne* als Randerscheinung hatte bisher diese Darstellung geboten. Auch wenn die Darstellung nicht in das SED-Geschichtsbild des Opfervorrechts der Kommunisten passen konnte, war es jedoch vielleicht gerade die humoristische, surreale Darstellung des Films, die eine Drehgenehmigung erwirkte. Denn indem die Juden in *Jakob der Lügner* nicht unter grausamen Nationalsozialisten zu leiden haben, konnte der Film auch nicht den kommunistischen Häftlingen ihre erste Opferposition streitig machen. Die Prinzipien der Illusion und Tragik erscheinen vor diesem Hintergrund als ein Mittel der Filmmacher, die Opferdarstellung so indirekt auszudrücken, dass die kommunistischen Kader dadurch nicht pikiert wurden. Trotzdem bleibt der Eindruck, dass in der extrem statisch-klischeehaft sozialistischen Atmosphäre der 60er Jahre – in der der Film ja ursprünglich entstehen sollte – ein Filmdreh diesen Inhalts nicht möglich gewesen wäre. Insofern könnte die Entstehung des Kinofilms *Jakob der Lügner* auch als ein Produkt der Liberalisierungen in der DDR der frühen 70er Jahre zu verstehen sein. Es sei allerdings nochmals daran erinnert, dass es ja vor allem der große Publikumserfolg des Romans war, der die Führung quasi zur Drehgenehmigung zwang. Vor diesem Hintergrund stellt *Jakob der Lügner* trotz der liberaleren Atmosphäre der 70er Jahre ein beeindruckendes Beispiel dar, wie sich die DEFA von den Vorgaben des staatlichen Antifaschismus lösen konnte. Weder kommunistische Helden noch Nazi-Sadisten zu zeigen aber gleichzeitig jüdische Opfer in Szene zu setzen ist bei einem solch erfolgreichen Film sehr untypisch für die Medien der DDR. Dass diese Freiheiten in großem Maße auch auf den persönlichen Einfluss der beiden prominenten Figuren Jurek Becker und Frank Beyer zurückzuführen sind, liegt angesichts der regimiekritischen Karrieren beider Personen nah.⁶¹²

Der Film im Schulddiskurs

Auch wenn *Jakob der Lügner* augenscheinlich nicht dem zeitgenössischen Schuldverständnis der DDR-Führung entsprach, fand die Verfilmung ein wesentlich positiveres

Medienecho in der DDR als es dem Roman vergönnt gewesen war. Insbesondere die in Rezensionen diskutierte Frage, ob man ein jüdisches Ghetto in Form einer Komödie zeigen dürfe, beweist, dass es doch in der Öffentlichkeit ein gewisses gesteigertes Bewusstsein jüdischer Opfer gegeben haben muss. So fragte die BERLINER ZEITUNG Jurek Becker explizit nach der Legitimität der humoristischen Darstellungsweise:

BERLINER ZEITUNG: „Den äußeren Rahmen der Handlung bildet ein jüdisches Ghetto während des zweiten Weltkrieges. Glauben Sie, daß eine komödienthafte Erzählweise der Darstellung solcher Fakten und Vorgänge wie Judenverfolgung, Erniedrigung von Menschen oder gar ihre physische Vernichtung angemessen ist?“ Jurek Becker: „Ja. Ich behaupte gewiß nicht, daß es sich hierbei um die einzig adäquate Erzählweise handelt, aber doch um eine denk- und vertretbare. Es gibt keinen Gegenstand, keinen Bereich des Lebens, vermute ich, für den die Komödie sich von vornherein als Erzählmöglichkeit verbietet. Dies hat nichts mit Verharmlosung zu tun, ebensowenig mit Pietätlosigkeit.“⁶¹³

Insbesondere die Tatsache, dass gar nicht nach dem ‚ob‘ sondern vielmehr nach dem ‚wie‘ der Darstellung jüdischen Leids gefragt wurde, zeigt, dass in der Öffentlichkeit eine gewisse Bereitschaft bestand, sich mit jüdischem Leid zu beschäftigen.

Auch in anderen Punkten fand der Film die Bestätigung der DDR-Presse. Ein Rezensent der NEUEN ZEIT äußerte sich sogar lobend darüber, dass alte antifaschistische Klischees beigelegt worden seien:

„Jurek Becker hatte durch seinen Vater von einem Mann gehört, der im Ghetto ein Radio besaß und unter Lebensgefahr seine Gefährten mit Nachrichten versorgte. Daraus hätte sich vielleicht eine Heldengeschichte antifaschistischer Thematik ergeben, die sich nur wenig von anderen unterschieden hätte. Beckers großer Einfall besteht in einer „Umkehrung der Wirklichkeit“: Jakob hat kein Radio! Er erfindet es, damit seine Freunde ihm die Nachricht über den Vormarsch der Roten Armee glauben, die Jakob durch Zufall bei der Gestapo gehört hat. „Jakob der Lügner ist eine bittere Tragikomödie.“⁶¹⁴

Auch der Rezensent Helmut Ulrich bemerkte in der NEUEN ZEIT die besondere Darstellung der gezeigten Menschen als „mittelmäßig und nicht zu heroischen Taten prädestiniert, und die nun ihr Menschsein doch mit so viel tapferer Verzweiflung behaupten.“⁶¹⁵ Und Gisela Herrmann wies in positiver Weise in der BERLINER ZEITUNG auf das Fehlen der Täter hin: „Kein faschistischer Henker schwingt das Todesbeil, kein Schmerz verzerrt die Gesichter der Hungernden, kein Schrei der Gequälten gelbt durch die engen Gassen.“⁶¹⁶ Auch in diesen Rezensionen wird deutlich, dass gerade die für den antifaschistischen Film untypische Darstellung in vielen DDR-Medien ein positives Echo fand. Auffällig ist allerdings, dass im Zentralorgan der SED NEUES DEUTSCHLAND kaum Berichte über den Film zu finden sind. Dies zeigt erneut, dass die untypische Jakobs Geschichte bei der Führung auf wenig Gegenliebe stieß. Die positiven Rezensionen scheinen aber Ausdruck der zu Beginn der 70er Jahre kurzzeitigen Liberalisierung des politischen Klimas innerhalb der DDR zu sein.

Während in der DDR der Roman eher negativ und der Film eher positiv beurteilt wurde, war es in der Bundesrepublik tendenziell eher umgekehrt. Das Lob fiel für das

612 Sander L. Gilman berichtet ausführlich über Beckers Konfrontationen mit dem SED-Regime, vgl. Gilman 2002, S. 129–191. Es muss erneut darauf hingewiesen werden, dass Frank Beyer nach der Mitunterzeichnung der Protestresolution gegen die Ausbürgerung Biermanns 1980 aus der SED ausgeschlossen wurde, vgl. Barth, Links, Müller-Enbers u. Wielgohs 1996, S. 66f.

613 Rezension BERLINER ZEITUNG 1974.

614 Rezension NEUE ZEIT 1974.

615 Rezension Ulrich, NEUE ZEIT, 1975.

616 Rezension Herrmann, BERLINER ZEITUNG, 1974.

visuelle Werk deutlich bescheidener aus. So sprach Marcel Reich-Ranicki von einem guten Film, der aber kein Meisterwerk sei.⁶¹⁷ Trotz der im Vergleich zum Roman gedämpften Begeisterung wurde Beyers Film grundsätzlich positiv bewertet. So wies DIE ZEIT auf eine „bemerkenswerte Qualität“ hin und ein Rezensent im HAMBURGER ABENDBLATT stellte „Episoden starker Eindringlichkeit“ fest.⁶¹⁸ Vielleicht waren es lediglich die gewohnten Vorbehalte gegen die DEFA-Produktionen, die die westdeutschen Rezensenten im Vergleich zum Roman zurückhaltender bewerten ließ. Letztlich war es jedoch wohl kein Zufall, dass gerade ein Film, der eher nicht dem antifaschistischen Klischee entsprach, im Westen ein so großes Echo erfuhr – man denke an die Oscar-Nominierung von *Jakob der Lügner*.

Surrealismus durch Illusion und Humor

Nicht nur inhaltlich sondern auch ästhetisch ist *Jakob der Lügner* im Vergleich zum sonst üblichen antifaschistischen DEFA-Film äußerst untypisch. Ganz im Gegensatz zum sonst so dominanten Realismus wird der Film von betont surrealistischen Stilmitteln dominiert. Die Illusion und die Tragikomik stellen für den ostdeutschen Film neue und ungewöhnliche Elemente dar. Der Film ist damit auch Teil einer grundsätzlichen ästhetischen und inhaltlichen Veränderung des DEFA-Kinos seit dem Ende der 60er Jahre. Bedeutende Produktionen wie das Melodram *Die Legende von Paul und Paula* beendeten die Dominanz des Realismus im DEFA-Film und etablierten eine emotionalere und dem Individuum zugekehrte Ästhetik.⁶¹⁹

Weil antifaschistische Themen beim Publikum nicht mehr populär waren, war es nur konsequent, *Jakob der Lügner* als Wiederbelebung des antifaschistischen Genres ästhetisch von dessen Realismus abzugrenzen. Ein besonders wichtiges Mittel, die inhaltliche Illusion auch ästhetisch darzustellen, ist dabei die Farbgebung des Films. Margit Frölich weist darauf hin, dass dabei zwei verschiedene Farbfilmmaterialien zum Einsatz kamen, um Illusion und Realität stärker voneinander zu trennen. So sei der größte Teil auf recht blassem Kodak-Material gedreht worden, während für die Rückblick- und Imaginationssequenzen farbkraftiger ORWO-Film genutzt worden sei.⁶²⁰ So erscheinen die Rückblicke durch die kräftigen Farben in noch stärkerem Maße als ein Fenster in eine bessere Zeit, die den Wunschvorstellungen der Ghettobewohner entspricht und auch Jakobs Prinzessinnen-Märchen, das Lina sich bildlich mit ihr in der Hauptrolle vorstellt, wird nicht allein durch die Kulisse, sondern auch durch die Farbwahl weiter ins märchenhafte verrückt. Durch die besondere Farbästhetik – den Kontrast zwischen blassen und kräftigen Farben – wird in *Jakob der Lügner* der surreale Eindruck, der durch die Prinzipien der Illusion und der Tragikomik hervorgerufen wird, weiter verstärkt. Ganz im Gegensatz zum sonst übli-

chen distanzierten Realismus früherer Antifaschismusfilme gewinnt dieser Film dadurch eine Nähe und Emotionalität, die typisch für die DEFA-Filme der frühen 70er Jahre ist.

Margit Frölich sieht außerdem insbesondere in dem Element der Tragikomik eine wichtige Parallele zu anderen Filmen des östlichen Machtblocks über den Holocaust, die „keineswegs den Regeln eines doktrinären sozialistischen Realismus entsprach“ und weist auf die tschechoslowakischen Regisseure Ján Kadár, Elmar Klos, Ján Nemec, Zbynek Brynych, Jiri Weiss und Juraj Herz, den Russen Aleksandr Askoldov, die Ungarn István Szábo und András Kovács und den Polen Andrzej Munk hin, die ebenfalls die Tragikomik oder die Groteske als Mittel der Auseinandersetzung mit dem Holocaust genutzt hätten.⁶²¹ Insbesondere führt sie als Vorbild für *Jakob der Lügner Obchod na korze* (*Der Laden an der Hauptstraße/Das Geschäft in der Hauptstraße*, Ján Kadár u. Elmar Klos, ČSSR 1965, sw) an, der 1966 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film erhielt.⁶²² In *Obchod na korze* wird in einer slowakischen Kleinstadt der Schreiner Tono von seinem faschistischen Schwager als Verwalter eines jüdischen Geschäfts eingesetzt, obwohl er das gar nicht unbedingt möchte. Zwischen den Parteien stehend kommt es für Tono zu zahlreichen grotesken Situationen, weil er sowohl vor den Juden als auch vor den Faschisten den Schein bewahren muss. Die im sozialistischen Film bereits seit den 60er Jahren vorhandene Tragikomik zeigt, dass sich die Filmmacher von *Jakob der Lügner* bei ihrem für die DEFA untypischen neuen Stil bei Vorbildern aus dem eigenen Machtblock bedienen konnten. Während jedoch in der Tschechoslowakei insbesondere die mittleren 60er Jahre von einer Aufbruchsstimmung geprägt waren, bestand in der DDR erst zu Beginn der 70er Jahre die Möglichkeit einen stilistischen Bruch im Filmwesen zu vollziehen. Im Vergleich mit *Obchod na korze* wird wiederum deutlich, dass *Jakob der Lügner* durchaus als nicht dem sozialistischen Usus entsprechendes Werk zu sehen ist.

4.4 Der Aufenthalt (Frank Beyer, DDR 1982, f)

Inhaltsangabe

Mark Niebuhr ist Soldat der Wehrmacht und als Kriegsgefangener in Polen. Auf einem Bahnhof zeigt eine ihm fremde Frau auf ihn – nachdem sie mit den polnischen Bewachern gesprochen hat, wird Mark abgeführt und in ein Gefängnis gebracht. Dort soll er seinen Lebenslauf auf einen Zettel schreiben. Nach und nach erfährt er von polnischen Häftlingen, dass er für einen SS-Mann gehalten wird. Auch wenn Mark alles in allem gut behandelt wird, muss er Sonderaufgaben erfüllen. In einer Vorratskammer soll er Kohl stampfen, wobei er fast unter dem Kohl begraben wird, und bei der Arbeit an Häuserruinen soll er die gefährliche Abbrucharbeit ganz oben übernehmen. Immer wieder wird er von polnischen Offizieren verhört, die seinem Lebenslauf keinen Glauben schenken und ihm vorwerfen, er habe in Lublin ein Mädchen ermordet. Bei einem Arbeitsunfall bricht Mark sich den Arm. Der Arm wird geschient und Mark wird darauffolgend in einen anderen Teil des Gefängnisses in eine Gemeinschaftszelle mit anderen deutschen Gefangenen

617 Reich-Ranicki nach Meyer 2002, S. 217. Meyer zeigt außerdem, dass die westdeutsche Presse das 1999 erschienene amerikanische Filmremake *Jakob der Lügner* (Peter Kassovitz, USA 1999, f) wesentlich positiver beurteilte als den Film von 1974.

618 Rezensionen DIE ZEIT 1976 u. I.M., HAMBURGER ABENDBLATT, 1976.

619 Zum Aufbruch des DEFA-Films siehe Gersch 2004, S. 386–397.

620 Vgl. Frölich 2003, S. 257.

621 Frölich 2003, S. 247f.

622 Vgl. Frölich 2003, S. 254f.

gebracht. Zwei SS-Männer horchen Mark immer wieder aus und wollen den Grund seines Aufenthalts erfahren. Sie glauben ihm nicht, dass Mark nicht getan hat, was ihm vorgeworfen wird. Nach und nach erfährt Mark, was andere verbrochen haben. Ein Wehrmachtsoffizier war für Geiseler-schießungen verantwortlich, ein Niederländer hat als SS-Angehöriger in Auschwitz Tulpen gezüchtet, ein Gasmann hat einen Polen ermordet und der junge Kraftfahrer Fenske, der zunächst vorgibt, auch verwechselt worden zu sein, hat am Judenmord teilgenommen, indem er einen Gas-LKW gefahren hat und wird hingerichtet. Die meisten in der Zelle schweigen jedoch über den Grund ihrer Gefangennahme. Trotzdem diskutieren die Insassen der Zelle häufig im großen Kreis über Schuld und Unschuld der Einzelnen. Dabei greift meist einer der SS-Männer die Personen an, die sich selbst zu entschulden versuchen und weist deren Ausflüchte als leeres Geschwätz ab.

Als der polnische Offizier Mark seiner alten Kriegsgefangengruppe vorführt um herauszufinden, ob Marks Geschichte wahr ist, trifft Mark auf seinen alten Freund Erich, der jedoch vorgibt, ihn nicht zu kennen. Zurück in der Gemeinschaftszelle vermuten die restlichen Gefangenen, Mark habe den Polen Geheimnisse über sie verraten, denn Mark möchte sich nicht zu dem Grund für seinen Ausgang äußern. Nachdem die zwei SS-Männer nachts Mark unter den Augen der anderen verprügelt und gedemütigt haben, fürchtet Mark um sein Leben. Bevor es jedoch zu weiteren Aktionen gegen ihn kommt, wird er von dem polnischen Offizier entlassen, der herausgefunden hat, dass Marks Geschichte stimmt. Bei der Entlassung sagt er, Mark solle keine Entschuldigung von ihm erwarten.

Als Vorlage zu *Der Aufenthalt* diente der gleichnamige Roman Hermann Kants aus dem Jahr 1977. Kant verknüpfte die Handlung mit seinen eigenen Erinnerungen an die polnische Kriegsgefangenschaft. Der Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase entwickelte die Idee, die Hauptfigur des Romans Mark Niebuhr insofern zu verändern, dass er sich von dem „Stehaufmännchen, der in der schlimmsten Situation immer noch das letzte Wort hat und sich einen Witz abquält“⁶²³ deutlich unterschied. Der workarge, in sich gekehrte Protagonist des Films sollte die Gedankenwelt, in der sich der Roman abspielt und die immer wieder Marks eigene Schuldreflexion widerspiegelt, für den Zuschauer erlebbar machen.⁶²⁴ Nach Erscheinen erfuhr der Film jedoch eine deutliche Ablehnung durch polnische Stellen, die in dem Film eine Diffamierung des polnischen Staates sahen, da Mark Niebuhr unschuldig in dem Gefängnis festgehalten wird. Auf Betreiben polnischer Behörden wurde der Film durch die SED-Führung als Beitrag bei der Berlinale 1983 zurückgezogen und durfte fortan nur noch in Studiokinos gezeigt werden. Laut dem Regisseur Frank Beyer – der zuvor ein Filmprojekt in der Bundesrepublik verwirklicht hatte – wurde diese Ablehnung jedoch nicht von den DDR-Behörden unterstützt. Ihm sei signalisiert worden, dass man die polnische Ablehnung gegen den Film nicht teile.⁶²⁵ Beim Filmpublikum der DDR war *Der Aufenthalt* trotz der Schwierigkeiten sehr erfolgreich und auch die Kritiker des ostdeutschen Staates lobten den Film.⁶²⁶ Die große Zustimmung beim



Abbildung 37:
Marks leeres und verständnisloses
Gesicht verrät seine Unschuld gleich
zu Beginn (*Der Aufenthalt*
[00:02:48]).

Publikum der DDR ist wohl gerade auch damit zu erklären, dass der Film im Vergleich zu früheren antifaschistischen Produktionen eher untypische Darstellungsmuster präsentierte und somit als exemplarisch für die „leisen, subjektiv gefärbten DEFA-Produktionen der achtziger Jahre“ gesehen werden kann.⁶²⁷

Unschuld des Einzelnen – Schuld von Vielen

Der Aufenthalt stellt mit Mark Niebuhr einen unschuldigen Einzelnen einer ganzen Reihe unterschiedlichster deutscher Schuldiger gegenüber. Auch wenn im Hinblick auf Mark eine tragische Verwechslung vorliegt, findet keine Verschleierung von Schuld statt, vielmehr werden anhand von Marks deutschen Mitgefangenen zahlreiche Motive der Verschleierung und Entschuldung sowie Ausflüchte und Ausreden entlarvt. Die Person Mark Niebuhrs nimmt dabei zwei Funktionen ein. Einerseits stellt Mark einen Gegensatz zu den anderen Gefangenen dar, andererseits symbolisiert sein Charakter, dass jedermanns Schuldhaftigkeit in Frage gestellt werden kann.

Marks Unschuld wird im Film vor allem mithilfe des Elements der Tragik in Szene gesetzt. Tragisch ist allein schon der grundsätzliche Aufbau der Handlung, denn Mark wird verwechselt und kommt somit fälschlicherweise ins Gefängnis. Der Film ist von zahlreichen Szenen geprägt, welche die Sinnlosigkeit von Marks Anwesenheit im Gefängnis inszenieren. Ob in der Sequenz, in der Mark am Güterbahnhof abgeführt wird, ob bei seiner Aufnahme im Gefängnis oder bei zahlreichen Verhören, bei denen Mark immer wieder stoisch sagt, er sei lediglich Mark Niebuhr – ständig bleibt im Film Marks Verwunderung und Unwissenheit über seinen wahren Aufenthalt präsent. Indem die Szenen aus Marks Sicht heraus präsentiert werden, kann der Zuschauer den verfehlten Sinn seines Aufenthalts nachempfinden. Marks fragendes und gleichzeitig ausdrucksleeres Gesicht (vgl. Abbildung 37) verrät gleich zu Beginn bei seiner Festnahme, dass Mark nicht der ist, für den er gehalten wird, dass er also unschuldig ist. Gerade Mark, der – wie er später erklärt – nur an einem Tag überhaupt an Gefechten teilgenommen hat, wird eingesperrt und muss sich dem Verdacht aussetzen, ein Mörder zu sein.

623 Beyer 2001, S. 295f.

624 Vgl. Kohlhaase 1984, S. 124f.

625 Vgl. Beyer 2001, S. 304.

626 Laut der Zeitschrift FILMSPIEGEL haben rund 50 Kritiker der DDR den Film als besten DEFA-Film des Jahres 1983 anerkannt, vgl. Rezension Rehan, FILMSPIEGEL, 1984, S. 7.

627 Vgl. Barnert 2008, S. 194.

Besonders symbolträchtig transportiert eine Szene, in der Mark einzulagernden Kohl stampfen soll, die Tragik seiner Situation. Mark wird – nachdem er sich ausführlich waschen sollte – in einen leeren Raum mit nur einer Tür und einer Luke in der Decke gebracht. Als die Tür sich hinter ihm schließt, weiß Mark nicht, was ihn erwartet, bis plötzlich klein gehackter Weißkohl durch die Deckenluke geschüttet wird und ihm der Wachposten einen Sack mit Salz und einen Holzschieber hereinbringt. Er gibt Mark zu verstehen, er solle den Kohl und das Salz verteilen und darauf herum marschieren: „Kannst du singen ‚Deutschland, Deutschland, über alles‘.“ Der völlig ausgehungerte Mark beginnt zunächst den Kohl zu essen und kann dabei sein scheinbar großes Glück kaum fassen. Begeistert lässt er den Kohl durch die Finger rieseln. Als jedoch immer mehr Fuhren durch die Luke geschüttet werden, beginnt er mit der Arbeit. Als der Raum jedoch immer voller und voller wird und Mark bald nicht mehr aufrecht stehen kann, bekommt er Panik und versucht, den Wächter auf sich aufmerksam zu machen. Verzweifelt kämpft er gegen die Kohlmassen an, wird von ihnen begraben und liegt schließlich völlig erschöpft unter der Luke bis ihm der Wächter die Hand reicht und ihn von oben herauszieht.⁶²⁸ Die Symbolik des Kohls spiegelt die Tragik der Situation Marks wider. Der Kohl, der eigentlich in diesem Moment das gibt, was Mark sich sehnlichst erwünscht – in einer vorangegangenen Szene hat Mark gierig eine Schüssel mit sehr wässriger Kohlsuppe gegessen – begräbt Mark unter sich und wird zur Bedrohung für den geschwächten Gefangenen. Die Tragik wird hier, ähnlich wie bei *Jakob der Lügner*, durch die kontrastierende Montage einzelner Einstellungen und Szenen erzeugt. Die Konstellation der Situation erinnert an die Absurdität der Gesamtsituation, die sein gesamter Gefängnis-aufenthalt aufgrund seiner Unschuld birgt. Die rettende Hand des polnischen Wächters nimmt vorweg, dass auch am Ende des Films Mark durch die Polen vor den Rachgeflühten seiner Landsleute gerettet wird. Symbolisch wird auch in dieser Szene der vermeintliche Gegner letztlich zum Retter. Insbesondere weil die tragischen Elemente des Films Mark in den Status eines hilflosen und gleichzeitig unwissenden Opfers versetzen, wird die Tragik somit zum Inbegriff der Unschuld des Gefangenen.

Marks Unschuld ist insbesondere in der ersten Hälfte des Films besonders präsent. Vor allem in der zweiten Hälfte jedoch, erhält Marks ‚weiße Weste‘ ein paar kleinere Flecken. Schon zu Beginn entlarvt der polnische Übersetzer, dass Mark ebenso von dem ihren Kriegsgegnern gegenüber einseitigen Denken seiner Landsleute geprägt ist. Auf Marks naive Frage, warum im Gefängnis auch Polen seien – scheinbar stellt sich Mark das polnische Volk sehr eindimensional vor –, antwortet er:

„Und warum nicht, der Herr? Wir haben Diebe und Räuber und Einbrecher und Schutzleute und Prokuratoren und Detektive. Wir sind ein ganz normales Volk. Aber das hat man Ihnen nicht gelernt. Nur, dass die Polen zum totschießen da sind, etwa?“⁶²⁹

Darauf weiß Mark nichts zu erwidern. Auch wenn seine Frage in diesem Moment wohl nur naivem Unwissen entspringt, legt die Antwort des Dolmetschers doch offen, dass Mark im Schwarz-weiß-Denken seiner Zeit verankert ist. Indem er Polen und Deutsche lediglich als Kontrahenten begreift und demzufolge auch nicht versteht, warum Polen

andere Polen einsperren, zeigt er dem polnischen Übersetzer gegenüber eine gewisse deutsche Arroganz – zumindest versteht dies der Übersetzer so und antwortet entsprechend, allerdings ebenfalls etwas eindimensional, indem er Marks Erziehung als antipolnisch stigmatisiert. In diesem kurzen Dialog entsteht zum ersten Mal der Eindruck, dass Mark nicht nur eine unschuldige Einzelperson, sondern Teil eines Ganzen – eines deutschen Kollektivs – ist.

Dieser Eindruck verfestigt sich sehr deutlich in einem Gespräch, das innerhalb der gesamten Gruppe der deutschen Gefangenen geführt wird. Als General Eisensteck Mark erklärt, was im Krieg Geiseln bedeuten, sagt Mark, er sei bei so etwas nie dabei gewesen. Daraufhin meldet sich der SS-Hauptsturmführer zu Wort.

SS-Hauptsturmführer: „Haben Sie geschossen in diesem Krieg?“ Mark: „Einmal.“ SS-Hauptsturmführer: „Einen Schuss?“ Mark: „Einen Tag lang.“ SS-Hauptsturmführer: „Haben Sie getroffen?“ Mark: „Einen Panzer, mit der Panzerfaust.“ SS-Hauptsturmführer: „Alle Achtung, das macht vier Mann.“ Mark: „Zwei sind rausgesprungen.“ SS-Hauptsturmführer: „Macht zwei Mann. Da haben Sie ganz persönlich mehr getan als mancher hier. Also was heißt das, Sie waren nicht dabei, was soll diese Scheiße?“⁶³⁰

Erst an diesem Punkt des Films wird Marks Unschuld deutlich in Frage gestellt – nachdem es zuvor bei Andeutungen belassen wurde. Indem der SS-Hauptsturmführer Mark auf seinen Kriegseinsatz hinweist, bezieht er ihn in das Kollektiv der deutschen Kriegsführung ein, und das obwohl Marks Kampfteilnahme denkbar gering ausgefallen ist. Auch wenn Mark sich keiner Schuld bewusst ist und sich tatsächlich keiner Kriegsverbrechen schuldig gemacht hat, übermitteln ihm jedoch der SS-Mann die Botschaft, dass keine Ausreden geduldet werden. ‚Mitgegangen – mitgefangen – mitgehangen‘ scheint an dieser Stelle die Aussage des Films zu sein, die hier durch den SS-Mann an Mark herangetragen wird. In Bezug auf Mark liegt hier die Kernfrage des Films: Ist Mark trotz seiner formalen Unschuld nicht irgendwie doch mitschuldig? Diese Frage wurde von einigen Autoren aufgegriffen und unterschiedlich bewertet. So kommt Christa Juretzka, eine zeitgenössische ostdeutsche Autorin, zu dem Schluss, Marks Unschuld sei nur ein Produkt des Zufalls, dies bewahre ihn aber nicht vor der Verantwortung:

„Nicht-schuldig-sein fällt für Mark Niebuhr eher unter das Gesetz des Zufalls [...], ist nicht eigenes Verdienst, denn der junge Grenadier hat noch zu wenig gelebt, war nur kurz im Krieg, hatte einfach Glück. [...] Mag ihn seine Unwissenheit, sein bis dahin gelebtes Leben vor der konkreten Schuld gegenüber Vergangenen bewahren, bewahrt das ihn auch vor der Mitschuld, der Mitverantwortung, dem Sich-zuständig-Fühlen?“⁶³¹

Und auch Anne Barnert geht von einer in der filmischen Aussage postulierten Mitschuld Marks aus. Sie vermutet, dass der Erkenntnisprozess der Schuldhafteit Marks auch beim Zuschauer ablaufe, was sie mit der allmählichen Öffnung der Perspektive von Mark auch auf andere Personen erklärt:

„Die Frage nach der Schuld Mark Niebuhrs löst sich von dem konkreten Verdacht ab, ein SS-Mann aus Theresienstadt zu sein, und öffnet sich dem weiteren Kontext des Nationalsozialismus. Marks stetiges ‚Ich weiß nicht‘ und ‚Ich habe nicht‘ im Verhör der Polen erhält

628 *Der Aufenthalt* [00:16:48–00:22:58].

629 *Der Aufenthalt* [00:12:50–00:13:05].

630 *Der Aufenthalt* [01:05:47–01:06:14].

631 Juretzka 1984, S. 84f.

nun die umfassende Bedeutung eines Eingeständnisses von Mitschuld durch Ignoranz und Passivität.⁶³²

Der Hinweis des SS-Hauptsturmführers, Mark sei, weil er geschossen habe, dabei gewesen, macht aus dem anfangs scheinbaren Opfer Mark einen potenziellen Täter. Auch wenn Mark kein Verbrechen begangen hat, hätte er es aber der filmischen Aussage nach verüben können. Mark selbst ist einfach zu spät zur Front gekommen, um zum Verbrecher werden zu können. Jeder hätte sich demnach schuldig machen können.

Letzten Endes verändert sich jedoch die filmische Aussage in Bezug auf Marks Schuldhaftigkeit noch einmal, denn Mark ergreift ja immerhin klar Partei gegen seine Mitgefangenen und insbesondere gegen die Mitglieder der SS. Nachdem die zwei SS-Männer – der Hauptsturmführer und der niederländische Tulpenzüchter – Mark nachts überfallen haben, weil sie Verrat vermuten, klemmt Mark in einer verzweifelten Tat die Hand des Niederländers ein, die dieser hinter die Lehne einer Bank gelegt hatte. Daraufhin droht ihm der Niederländer, Mark komme nicht mehr lebend aus dem Gefängnis.⁶³³ In der filmischen Aussage wird Mark in dieser Szene wieder rehabilitiert, denn er zeigt, dass er gegen die Mitgefangenen steht. Auch wenn Marks Racheaktion vor allem als Reaktion auf den Übergriff der SS-Männer zu verstehen ist, richtet sich der Angriff auf den Niederländer doch auch gegen die Mitschuldzuweisungen, die ihm von den beiden SS-Männern immer wieder entgegengebracht werden. Letztlich hat sich Mark mit dieser Aktion gegen die Täter gestellt und damit seine Unschuld wieder in den Vordergrund gerückt. Anne Barnert sieht Mark also in der letzten Konsequenz wieder als eine rehabilitierte Identifikationsfigur für den Zuschauer an:

„Ein Zuschauer, dessen Rezeptionsinteresse zwar bei Alternativen zum Erinnerungskonstrukt Antifaschismus lag, aber nicht bei einer Auseinandersetzung mit eigener individueller Schuld, konnte dazu auf die ausführliche Opfer-Erzählung im ersten und dritten Teil von *Der Aufenthalt* Bezug nehmen.“⁶³⁴

Dies trifft zwar in Bezug auf die Einzelperson Mark Niebuhr zu, jedoch bietet der Film – betrachtet man den gesamten Personenkreis – keine wirkliche Identifikationsbotschaft zur persönlichen Entschuldung des Zuschauers. Denn auch wenn Mark zum Schluss als unschuldig bewertet wird, ist er doch im deutschen Figurenensemble des Films eine deutliche Ausnahme, denn die Mehrzahl der gezeigten deutschen Charaktere ist eindeutig als schuldig zu bewerten.

Die Schuld der Mitgefangenen ist individuell sehr verschieden, bewegt sich jedoch meist im Bereich der Kriegsverbrechen. Einige der Inhaftierten sprechen offen über die Vergehen, die ihnen vorgeworfen werden, andere schweigen darüber. Weil die Mehrzahl der Gefangenen eher letzteres Muster verfolgt, glaubt auch keiner der Gefangenen Marks Geschichte, dass er nicht wisse, warum er inhaftiert sei. Schon allein die Tatsache, dass jeder der Inhaftierten sich aus einem ganz bestimmten Grund in der Zelle befindet, lässt Marks Erzählung in ihren Augen unwahrscheinlich erscheinen. Der niederländische SS-Mann lobt Mark sogar dafür, dass er seine Unwissenheit so überzeugend vorträgt: „Junge,

wie du das votragst, dass du nix nichts weißt, das ist gut!“⁶³⁵ Insbesondere der Niederländer gehört zu denen, deren Verhalten unter dem Stichwort ‚herunterspielen‘ zusammengefasst werden kann. Zwar spricht er offen darüber, dass er Tulpen in Auschwitz gezüchtet hat, jedoch schmälert er die Bedeutung des Konzentrationslagers, indem er erläutert, Lager habe es immer schon gegeben und die Engländer hätten damit angefangen. Außerdem antwortet er auf Marks Frage, ob es stimme, was die Polen über Auschwitz sagten: „Ja, manches wird schon stimmen, was der Polack sagt. [Energischer] Aber ich war bei die Tulpen! Allein bei die Tulpen!“⁶³⁶ Vor dem Hintergrund der Tatsache jedoch, dass alle Personen in der Gefängniszelle aus einem bestimmten Grund eingesperrt sind und auch in Anbetracht der gereizten Reaktion Jans auf die Frage, wird deutlich, dass Jans Schuldabwehr eine ängstliche Ausrede darstellt. Die Art, in der Jan seine Unschuld vorträgt, wirkt nicht unbedingt glaubwürdig und es bleibt die Frage stehen, ob nicht auch ein Gärtner der SS in Auschwitz eine gewisse Schuld für den Mord in dem Lager trägt. Zwar wird seine Schuld nicht eindeutig mit filmischen Mitteln bewiesen, jedoch zeigt seine schon nahezu panische Schuldabwehr, dass auch Jan sich seiner Verantwortung bewusst ist.

In ähnlicher Weise versuchen andere Personen ihre Schuld herunterzuspielen. Auch ein hoher Wehrmachtsoffizier redet in Anbetracht der Hinrichtung Fenskes seine Verantwortung herunter: „Ich bin in einer dummen Lage. Ich war gar nicht am Ort. Es war ein Gefängnis, das sollte gesprengt werden. Ich habe einen Hauptmann beauftragt.“⁶³⁷ Ein anderer fragt, was er denn gemacht habe, er habe doch lediglich als Leiter einer „harmlosen“ Einsatzgruppe nach Bildern gefahndet.⁶³⁸ Alle diese Akteure haben gemeinsam, dass sie ihre Schuld mithilfe von Ausreden schmälern wollen. Sie geben zwar zu, etwas Bestimmtes verübt zu haben, sehen dies jedoch aufgrund der Umstände nicht als Verbrechen an.

In ganz anderer Weise handelt eine weitere Gruppe der Gefangenen, die zwar ebenfalls bestimmte Taten einräumt, diese jedoch als rechtmäßig darstellt. Insbesondere der Wehrmachtsgeneral Eisensteck und die sich um ihn scharrenden hohen Wehrmachtsoffiziere argumentieren nach diesem Muster. So verteidigt insbesondere General Eisensteck die Praxis des Geiselerchießens, indem er erklärt, das Kriegsrecht kenne schon immer das Nehmen von Geiseln, um das friedfertige Verhalten der Bevölkerung in einem besetzten Gebiet zu gewährleisten. Gegenüber Marks Nachfragen erklärt er: „Als Soldaten machen wir nicht das Recht, wir schützen es. Wir handeln rechtens.“⁶³⁹ Später weist er darauf hin, dass man die rechtlich abgesicherten Härten des Krieges von „gewissen Übergriffen“⁶⁴⁰ unterscheiden muss. Mit einem Seitenblick auf den Niederländer meint er damit wohl den Judenmord in den Vernichtungslagern. Ebenso wie Eisensteck verteidigt Oberleutnant Müller sein Vorgehen als rechtmäßig. Er hat nach eigenen Angaben Geiseln erschießen lassen, jedoch – wie er betont – nur auf Befehl, was aus seiner Sicht die Tat

632 Barnert 2008, S. 195.

633 *Der Aufenthalt* [01:30:10–01:31:06].

634 Barnert 2008, S. 196.

635 *Der Aufenthalt* [00:49:15].

636 *Der Aufenthalt* [00:53:20–00:53:30].

637 *Der Aufenthalt* [01:28:20–01:28:28].

638 *Der Aufenthalt* [01:30:04].

639 *Der Aufenthalt* [01:05:15].

640 *Der Aufenthalt* [01:29:50].

legalisiert.⁶⁴¹ Auch der Gasmann, der offen erklärt, dass er wegen einer Streitigkeit einen Polen umgebracht habe, sieht sich selbst im Recht.⁶⁴² Im Gegensatz zu der Gruppe der Personen, die versuchen ihre Taten herunterzuspielen, spricht dieser Teil der Gefangenen offen über die eigenen Taten, weil die Einzelpersonen davon überzeugt sind, nicht Illegales getan zu haben. Ihre Entschuldungsstrategie ist somit offensiv und sehr direkt. Trotzdem wirken auch diese Personen in der filmischen Darstellung alles andere als unschuldig. Insbesondere die Erklärung des Generals, man dürfe Geiseln erschießen, weil man sie ja sonst gar nicht nehmen dürfe, wirkt im Kontext des Gesprächs und aufgrund des selbstsicher-naiven Auftretens des Generals nicht überzeugend und entlarvt die vermeintlich rechtmäßig Handelnden als Kriegsverbrecher.

Eine weitere Gruppe innerhalb der deutschen Gefangenen verschweigt ihre Taten vollständig. Diese Gruppe tritt jedoch nicht personifiziert in Erscheinung, sondern wird vor allem durch die SS-Männer entlarvt, die immer wieder darauf hinweisen, dass der Großteil der Insassen den wahren Grund des Aufenthalts verschweigt. Lediglich Fenske tritt als Repräsentant dieser Gruppe in Erscheinung und erklärt gegenüber Mark, er sei ebenfalls verwechselt worden.⁶⁴³ Später wird er jedoch von den Polen gehängt und es stellt sich heraus, dass er Gaswagen gefahren hat. Als er abgeführt wird, schreit er panisch „Kameraden, jetzt holt mich der Jude!“⁶⁴⁴ Erst dieser Satz entlarvt Fenske. Es wird deutlich, dass seine „Arbeit“ an der Judenvernichtung nicht spurlos an ihm vorbei gegangen ist, er antijüdische Ressentiments teilt und auch nicht als unschuldig bezeichnet werden kann. Fenske steht stellvertretend für eine ebenfalls schuldige Gruppe innerhalb der deutschen Zellengemeinschaft, die jedoch über ihre Hintergründe schweigt.

Während die bisher genannten deutschen Personen – inklusive des einen Niederländers – allesamt ihre persönliche Schuld auf verschiedene Art und Weise verneinen, nimmt insbesondere der SS-Hauptsturmführer eine Sonderstellung ein. Er spielt die Rolle eines Aufdeckers, der auf die Ausreden der anderen hinweist und sie entlarvt. Die Ausreden eines Reichsbahnmitglieds bezeichnet er als „Juristenscheiße“ und auf die Rede des Generals hin, der die Wehrmacht als nicht verantwortlich für die „Lager“ sieht, erinnert der SS-Mann mit einigem Sarkasmus an die Zerstörung Warschaus durch die Wehrmacht. Ebenfalls in sarkastischem Tonfall macht er die Ausreden der anderen nach und damit lächerlich: „Was war ich denn? Ich habe an meinem Platz meine Pflicht getan und Feinde, gab es nicht nur an der Front, nicht wahr Herr General?“⁶⁴⁵ Gerade seine Haltung, keiner der Zelleninsassen sei unschuldig geblieben, bewegt ihn auch dazu, Marks Unwissen nicht zu glauben und dies scheint auch der Grund zu sein, weshalb er Mark mehrmals aushorcht, wo er denn während des Kriegs gewesen sei. Immerhin ist es gerade der SS-Hauptsturmführer, der Mark auf dessen Teilnahme am Krieg und damit seine Mitschuld hinweist. Der SS-Mann nimmt somit innerhalb der Zellengemeinschaft die Position eines Aufklärers ein, der um die Schuld aller Insassen weiß und ihre Ausreden nicht gelten

lassen will. Er ist einer der wenigen, der auch seine eigene Schuld nicht zu verstecken versucht. Zwar thematisiert er keine seiner Kriegsverbrechen, jedoch droht er Mark, indem er ihm indirekt zu verstehen gibt, er habe in seinem letzten Gefängnis einen Mann umgebracht.⁶⁴⁶ Schließlich sind es er und der Niederländer, die Mark nachts überfallen und demütigen, indem sie seinen Kopf in die Toilettenschüssel tauchen. Auch der Hauptsturmführer ist also trotz seiner Sonderrolle innerhalb des Gefängnisses nicht als Unschuldiger zu sehen. Schon allein die Tatsache, dass er als SS-Mann auf der Seite des Niederländers steht, schlägt ihn auf die Seite der zahlreichen deutschen Täter. Auch wenn es teilweise so wirkt, als existiere innerhalb der Zellengemeinschaft ein Gegensatz zwischen SS und Wehrmacht – insbesondere General Eisensteck und der SS-Hauptsturmführer streiten ja um die Schuldhaftigkeit der Wehrmacht –, wird im Hinblick auf die Schuldhaftigkeit in der filmischen Aussage kein Unterschied zwischen der SS und Wehrmacht gemacht. Die Repräsentanten beider Institutionen sind gleichermaßen schuldig, wenn auch individuell auf verschiedene Weise. Letztlich haftet in *Der Aufenthalt* allen deutschen Charakteren eine deutliche Schuldhaftigkeit an. Den meisten Personen wird zusätzlich zu Last gelegt, dass sie ihre Schuld zu verschleiern versuchen, entweder indem sie die Schwere ihrer Tat herunterspielen, indem sie sich auf vermeintliches Recht berufen oder indem sie einfach vollständig schweigen. Im Gegensatz zu frühen DEFA-Filmen wie *Der Rat der Götter* sind diese Täterfiguren nicht etwa als narratologischer Typus zu sehen, vielmehr ist ihre Schuldhaftigkeit hochgradig individuell, was in dieser Form eine Besonderheit im Film der DDR darstellt.

Eine grundsätzlich andere Rolle innerhalb des Films nehmen die Polen ein. Sie erscheinen zwar nur als Randfiguren, werden allerdings insgesamt als harte aber gerechte Sieger des Kriegs dargestellt. Zwar behandelt die Gefängnisbesatzung Mark nicht übermäßig freundlich, jedoch ist sie ihm gegenüber angesichts der Tatsache, dass es sich bei ihm um einen vermeintlichen Kriegsverbrecher handelt, verhältnismäßig gnädig. So bekommt Mark von seinem Schließer einen Mantel, weil ihm kalt ist, zu Weihnachten darf er Fisch und Kartoffeln essen, er wird ärztlich versorgt und entlassen, als seine Unschuld feststeht. Ebenso zeichnen sich die Polen in der Darstellung dadurch aus, dass sie sich in Verhören und ernstgemeinten Nachforschungen darum bemühen, die Wahrheit über Mark herauszufinden. Symbolisch für die Rolle der Polen in *Der Aufenthalt* ist wiederum eine kurze Kameraeinstellung am Ende der Szene, in der Mark Kohl stampfen muss. Mark liegt unter der Deckenluke erschöpft auf dem Rücken. Der polnische Schließer erscheint am Rand der Luke und reicht Mark die Hand, um ihn aus dem Kohlbunker herauszuziehen (vgl. Abbildung 38). Ähnlich wie in den letzten Szenen des Films, in denen die Polen mit ihrer Entlassung Mark vor der Rache seiner Landsleute retten, rettet hier symbolisch der Schließer Mark aus der Enge des Kohlbunkers. Der Pole erscheint hier auch bildhaft im ‚Licht am Ende des Tunnels‘ und seine Geste der Handreichung bedeutet für Mark die Erlösung aus seiner Qual. Auch die Untersicht der Kamera auf den Schließer lässt diesen erhöht und über Mark stehend erscheinen. Indem die Polen Mark entlassen, als sie seine

641 *Der Aufenthalt* [01:04:25].

642 Der Gasmann schildert den Grund seines Gefängnisaufenthalts als einer der wenigen ausführlich vor versammelter Zellenmannschaft, *Der Aufenthalt* [01:01:58–01:03:25].

643 *Der Aufenthalt* [01:19:40].

644 *Der Aufenthalt* [01:25:50].

645 *Der Aufenthalt* [01:28:58–01:29:27].

646 „Wo ich vorher war, da hat sich ein Mann so unglücklich in seine Jacke gewickelt, dass er erstickt ist. Und was hat der Pole dazu gesagt? Nichts hat er dazu gesagt.“ *Der Aufenthalt* [00:54:35–00:54:42].



Abbildung 38:
Eine symbolische Geste – die retten-
de Hand des polnischen Schließers
(*Der Aufenthalt* [00:22:39]).

Unschuld herausgefunden haben, beweisen sie ihren Sinn für Gerechtigkeit. Insbesondere im Gegensatz zu den schuldigen Deutschen erscheinen sie als die ‚Guten‘ der filmischen Figurenkonstellation. Angesichts der eingangs erwähnten polnischen Ablehnung des Films wird deutlich, dass der Film in Polen also falsch verstanden worden sein muss.

Zusammengefasst stellt *Der Aufenthalt* eine Konstellation deutscher Figuren dar, von denen die allermeisten als schuldig zu bezeichnen sind und denen mit Mark Niebuhr eine formal unschuldige Hauptperson entgegengestellt wird. Eine besondere Schuld laden die deutschen Charaktere außerdem dadurch auf sich, dass sie versuchen, mithilfe von Ausreden, Rechtsbeschwörungen und Verheimlichungen ihre Schuld zu verschleiern. Mark ist also im Gefängnis als einziger Unschuldiger von auf verschiedenste Weise schuldig gewordenen Deutschen umgeben, die durch ihre Ausflüchte ihren abstoßenden Charakter immer wieder aufs Neue beweisen. Marks Unschuld erscheint in diesem Kontext als Ausnahme und seine Anwesenheit im Gefängnis wirkt angesichts der Taten seiner Mitgefangenen umso tragischer. Trotzdem bleibt Marks Weste nicht makellos weiß, denn mithilfe der Rolle des aufdeckenden SS-Hauptsturmführers wird für einen Moment in Frage gestellt, ob Mark nicht aufgrund seiner Kriegsteilnahme doch eine gewisse Mitschuld trifft. In der filmischen Aussage werden somit letztlich keine Ausreden geduldet. Im Krieg dabei gewesen zu sein heißt demnach auch, sich der Frage nach seiner Verantwortung stellen zu müssen und die Schuld der Mehrheit entspricht hier der Regel. Indem der Film Schuld als ein schicht-, rang- und statusübergreifendes Merkmal darstellt, kehrt er Konstellationen früher DEFA-Filme um, die nur zu oft Schuld als ein Phänomen der Minderheit präsentierten – man denke an *Die Mörder sind unter uns* oder *Der Rat der Götter*. Auch seine fast ausschließlich auf NS-Täter ausgerichtete Darstellung ist im Rahmen der bisher betrachteten antifaschistischen Filme eine Besonderheit. Während insbesondere *Jakob der Lügner* die Opfer- und Unschuldigenperspektive in den Blick nahm, wird diese Sichtweise in *Der Aufenthalt* vollständig ausgeklammert.

Die Wiederkehr des Realismus

Filmästhetisch bedeutet *Der Aufenthalt* eine Rückbesinnung auf den DEFA-Realismus der 50er und 60er Jahre. Frank Beyers Film beinhaltet vor allem Dialoge und von Mimik und

Gestik geprägte Szenen. Personen stehen in dem Film im Vordergrund und werden meist mithilfe einfacher Aufnahmen in Nah- oder Portraitperspektive in Szene gesetzt. Expressionistisch-kontrastierende Aufnahmen existieren gar nicht, Perspektiven aus Auf- oder Untersichten sind eher selten und auf dramatisierende Elemente wie schnelle Kameraschwenks und -fahrten oder Filmmusik wird weitestgehend verzichtet. Der Film konzentriert die Perspektive in einer nüchternen und schlichten Weise auf die Handlung, die Figurenkonstellationen und ihre Diskussionen um Schuld und Unschuld. Dieser Realismus unterscheidet sich sehr deutlich von vielen DEFA-Produktionen der 70er und 80er Jahre, in denen zunehmend künstlerische Filmeffekte verwendet wurden – man denke dabei an den offensichtlichen Surrealismus aus *Jakob der Lügner* oder an die antifaschistische Produktion *Dein unbekannter Bruder*, der bewusst auf verwirrende, humoristische Schnitte setzt und mit seiner nichtchronologischen, bruchstückhaften Handlung eher an die Erzählstruktur des Neuen Deutschen Films erinnert. Ähnlich wie *Jakob der Lügner* erzielt auch *Dein unbekannter Bruder* damit eher eine humoristisch, geradezu satirische Darstellung und ist damit alles andere als realistisch einzuordnen. Auch wenn *Der Aufenthalt* inhaltlich – insbesondere in Bezug auf die Schuldfrage – deutlich im Kontrast zu den antifaschistischen Produktionen der 50er und 60er Jahre steht, ist er diesen doch durch seine realistische Ästhetik sehr verwandt. Gerade diese Rückbesinnung auf den Realismus verstärkt jedoch die filmische Aussage, denn die realistische Ästhetik lässt den Zuschauer viel deutlicher Marks Situation nachverfolgen und miterleben, wodurch im Auge des Betrachters der Kontrast zwischen Marks Unschuld und der Schuld der anderen Zelleninsassen verstärkt erscheint. Der filmische Realismus erfüllt also bei *Der Aufenthalt* weniger die Funktion, an die antifaschistischen Schuldvorstellungen des DEFA-Films der 50er und 60er Jahre anzuknüpfen als vielmehr die eigene Aussage der systematischen Schuld einer Vielzahl von Personen – die früheren filmischen Darstellungen strukturell widerspricht – hervorzuheben.

Der Mark Niebuhr des Romans und des Films – zwei verschiedene Charaktere

Hermann Kants Roman *Der Aufenthalt* unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von seinem filmischen Pendant. Neben der bereits beschriebenen Tatsache, dass Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase einen Großteil des Romans aus der Handlung herauskürzte und die Erzählung auf die Inhaftierung Niebuhrs beschränkte, ist vor allem der Unterschied zwischen den beiden Hauptpersonen – dem filmischen und dem literarischen Niebuhr – markant. Während der Hauptcharakter des Films eher verschlossen, in sich gekehrt, schüchtern und still erscheint, trifft auf die Romanfigur das genaue Gegenteil zu. Der Niebuhr des Romans ist mitteilungsfreudig, selbstbewusst und steht meist im Mittelpunkt der Handlung. Die Erzählung ist stark geprägt von langen Passagen, in der das literarische ‚Ich‘ Niebuhr dem Leser Gedanken- und Gefühlswelten eröffnet, in Erinnerungen schwelgt und so einen tiefen Eindruck in seine Sicht der Situation der Gefangenschaft vermittelt. Insbesondere die subjektive Gefühlswelt der Hauptperson bleibt dem Filmschauer jedoch vollständig verborgen, denn der kühle Realismus des Films erzählt zwar auch tendenziell eher aus der Perspektive Niebuhrs, jedoch wahrt er eine deutliche Distanz zu der Gefühlswelt des Hauptakteurs. Dies hat zur Folge, dass der filmische Fokus

von Mark weg hin zu seinen deutschen Mitgefangenen gerückt wird, während im Roman die Beschäftigung mit der individuellen Schuld Niebuhrs noch deutlich stärker im Mittelpunkt steht. Dies äußert sich z.B. in einem Kapitel, in dem der literarische Niebuhr von dem polnischen Leutnant durch das zerstörte Warschau geführt wird, der Leutnant ihm offen von den Verbrechen der Wehrmacht in der Stadt berichtet und ihn somit auch mit seiner eigenen Verantwortung als Kriegsteilnehmer konfrontiert, was bei Niebuhr ein Nachdenken über seine eigene Rolle als Soldat auslöst.⁶⁴⁷ Auch als der SS-Hauptsturmführer ihn – ähnlich wie im Film – offen seiner Mittäterschaft beschuldigt, rekapituliert Niebuhr das Gesagte:

„Der Hauptsturmführer hat leise und ruhig gesprochen, und ich habe geschwiegen und bin sehr ruhig gewesen.

Weil es vielleicht nicht stimmte, aber doch stimmte. Weil es bestimmt nicht sein konnte, aber doch war. Weil ich nicht zustimmen durfte und es doch mußte.“⁶⁴⁸

Während der Niebuhr des Romans also die Beschuldigung – wie auch in vielen anderen Szenen – in Gedanken aufnimmt und sich mit der Frage der eigenen Schuld beschäftigt, weist der Niebuhr des Films die Beschuldigung nur stumm ab und ein abrupter Schnitt enthält dem Zuschauer seine Reaktion vor. Auch wenn im Film ansatzweise die Frage der Mitschuld Marks anklingt, ist insbesondere die eigene Rekapitulation derselben im Gegensatz zum Roman erheblich abgeschwächt worden. Der filmische Niebuhr nimmt die Schuldzuweisung nicht an, wehrt sie weiterhin ab und wird letztlich in der filmischen Darstellung von jeder Schuld freigesprochen. Der abgeschwächte Fokus auf die Schuld Niebuhrs hat jedoch zur Folge, dass die Schuld der anderen Gefängnisinsassen und insbesondere ihre Ausflüchte sehr viel stärker im Vordergrund stehen. Der Schwerpunkt des Films wird somit im Gegensatz zum Roman von der Mitschuld eines Einzelnen auf die Entschuldungsversuche einer Vielzahl von deutschen Funktionären verschoben, was schließlich eine Zentrierung des Themas auf die ‚Täter‘ bedeutet.

Letzte filmische Freiheiten – gegen den Schulddiskurs?

Die 80er Jahre waren in Bezug auf die DEFA-Filme der DDR – wie in Kapitel 2.3.3 beschrieben – von einem starken Wandel geprägt. Während zu Beginn der 80er Jahre noch in zahlreichen DEFA-Produktionen leise regime- und systemkritische Töne mitschwangen und die DEFA einige Freiheiten gegenüber der SED-Führung behaupten konnte, änderten sich die Voraussetzungen zur Mitte der 80er Jahre deutlich als die SED-Führung die liberalen Tendenzen immer deutlicher einzugrenzen versuchte. In Reaktion auf die Reformen in der Sowjetunion und auch aus Angst vor den Perestroika-Filmen nahm man die DEFA immer stärker an die Kette und verhinderte zunehmend systemkritische Tendenzen. Bereits die Filmmacher von *Dein unbekannter Bruder* bekamen 1982 den Sinneswandel zu spüren als das SED-Regime verhinderte, dass der Film bei den Filmfestspielen in Cannes gezeigt wurde,⁶⁴⁹ wohl weil er allzu deutlich versteckt hinter einer antifaschistischen Erzählung die gesellschaftlichen Verhältnisse in der DDR anprangerte. Ein gesteigerter

Ankauf von westlichen Unterhaltungsfilmen unterband in der Folgezeit die Kreativität und Vielfalt der DEFA-Akteure, die damit wohl zu Beginn der 80er Jahre die letzte Blüte des DEFA-Films geprägt hatten.

Der Aufenthalt ist mit seiner für die antifaschistischen Filme der DDR sehr ungewöhnlichen Darstellung der Schuldfrage deutlich als Teil dieser kurzweiligen Blüte zu erkennen, denn die im Film vertretene Prämisse der Schuld der Mehrheit – während Unschuld in Form von Mark Niebuhr eine Ausnahme bleibt – widerspricht grundsätzlich der von der SED-Führung während der gesamten Bestehenszeit der DDR postulierten Sicht auf die Schuldfrage. Während im Geschichtsbild der DDR Schuld am Nationalsozialismus grundsätzlich als Sache einer Minderheit von Kapitalisten, korrupten NS-Politikern und sadistischen NS-Mördern angesehen wurde, vertritt *Der Aufenthalt* die genau gegensätzliche Darstellung. Hier ist nicht nur die Mehrzahl der gezeigten Personen schuldig, vielmehr lässt die kurzweilige Infragestellung der Unschuld Marks sogar eine grundsätzliche Schuldannahme Aller durchscheinen. Gerade indem selbst Mark kurzzeitig unter Verdacht fällt, steht am Schluss die Aussage, dass jeder sich hätte schuldig machen können bzw. niemand sich vollständig der Verantwortung entziehen kann. Diese angenommene ‚kollektive Verantwortung‘ und gleichzeitige Frage nach der individuellen Schuld jedes Einzelnen ist nicht mit der offiziellen Sichtweise der DDR zu vereinbaren, nach der die Bevölkerung des Staates in der Entnazifizierung erfolgreich von den schuldhaften Charakteren gereinigt worden ist.

Der Aufenthalt ist somit Teil einer Reihe von Filmen, die Ausdruck der Tatsache waren, dass die DEFA und ihre Filmmacher insbesondere zu Beginn der 80er Jahre noch einige Freiheiten entgegen der offiziell vorgegebenen Meinung behaupten konnten. Auch wenn laut Frank Beyer Ressentiments der Führung gegen den Film nicht existierten,⁶⁵⁰ ist doch seine der offiziellen Meinung entgegengesetzte Stoßrichtung nicht zu übersehen. Die Frage warum dies gerade in dieser Zeit möglich war, ist von der Forschung bisher nicht ausreichend beantwortet worden. Im Falle von *Der Aufenthalt* ist jedoch zu vermuten, dass diese filmischen Freiheiten zu einem großen Teil mit der Individualität des Regisseurs Frank Beyer zusammenhängen, der nicht zuletzt aufgrund seiner Berühmtheit individuelle Darstellungsweisen umsetzen konnte.

Der Aufenthalt vertritt also mit seiner eher auf breiten Gesellschaftsschichten angelegten Schuldthese eine Position, die dem öffentlichen und offiziell vorgegebenen Schulddiskurs widersprach. Wurde bisher in Filmen und Öffentlichkeit nur die Schuld ausgewählter Ausnahmegruppen beschrieben, fragte Beyers Film nach der Schuld jedes Einzelnen. Umso stärker ist zu betonen, dass die im Film vertretene Schuldposition auch von den ostdeutschen Zuschauern und Rezensenten scheinbar aufgenommen und verstanden worden ist. So bemerkte Ruth Herlinghaus in einer in der ostdeutschen Zeitschrift „Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft“ abgedruckten Diskussion von Filmkritikern, dass der Film und vor allem seine Botschaft eine sehr gute Zuschauerresonanz erfahren habe. Die Mehrheit sei von der Geschichte tief bewegt gewesen, habe sie verstanden und akzeptiert.⁶⁵¹ Da die Botschaft des Films sich vor allem auf die Schuldfrage bezieht,

647 Vgl. das gesamte Kapitel 21 in Kant 1979, S. 308–324.

648 Kant 1979, S. 362.

649 Vgl. Gersch 2004, S. 398f.

650 Schenk 1995, S. 96f.

651 Herlinghaus in Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 1984, S. 100f.

ist anzunehmen, dass das Publikum weitestgehend die Schuldposition des Films aufnahm und beachtete. Dass dies auch von den am Film Beteiligten beabsichtigt gewesen sein muss, zeigt ein Kommentar des Mark-Niebuhr-Darstellers Sylvester Groth, der in einem Interview in der NEUEN ZEIT den Wunsch aussprach, das Publikum möge sich infolge des Films mit der Frage nach der eigenen Verantwortung auseinandersetzen.

„Aber was für mich den Film ausmacht, ist die Frage, wo fängt Schuld an? Ab wann macht man sich mitschuldig. Das ist schon der Anfang: Unwissen über bestimmte Zusammenhänge, über Verantwortung. Wenn ich mir eine Reaktion auf den Film wünsche, dann die, daß man die Frage von Schuld und Unschuld jeden Tag auch für sich selbst beantworten muß, auch in ganz anderen Situationen.“⁶⁵²

Inwiefern die Zuschauer jedoch den Aufruf des Films zur Beschäftigung mit der eignen Verantwortung aufgriffen, kann zwangsläufig nicht beantwortet werden.

Auch die Zeitungsrezensenten verstanden teilweise die auf die Schuld bezogene Botschaft des Films und griffen sie in den Rezensionen auf. Gunter Sobe schilderte in der BERLINER ZEITUNG den Aufruf des Films zur Infragestellung jeder individuellen Schuld und bemerkte außerdem, dass diese Form des Schuld diskurses in der DDR eine Neuerung bedeutete:

„Alle unschuldig? Alle schuldig? Gespräche mit den Henkern? Wo beginnt Schuld? Wann wird man schuldig? Wie? Warum? – Es sind die Fragen, die anders gestellt sind als üblich. Und es sind die Antworten, die anders gegeben sind als üblich – das ist neu. Da ist ein dramaturgisch-psychologisch neuer Ansatz – unüblich bislang. Da wird dem Betrachter eine neue Art künstlerisches Angebot gemacht: Er wird mit hineingeworfen in den Strudel, und es wird ihm nicht gezeigt, dort und dort könne er sich festhalten, um leicht aus solcher Sache herauszukommen.“⁶⁵³

Auch die Kritiker der renommierten Filmzeitschrift FILMSPIEGEL erkannten in dem Film einen Aufruf zum Nachdenken über die eigene Schuld. Rosemarie Rehahn leitete insbesondere aus dem Prinzip der Tragik, die aus der Festnahme Niebuhrs resultierte, einen Aufruf an das jüngere Publikum her, sich mit eigener Verantwortung auch in der Gegenwart zu beschäftigen. Sie benutzte das religiöse Bild des schicksalhaft entscheidenden „Hergott“, um die Tragik des Films verständlich zu machen:

„Nehmt diesen für die Schuld der anderen, daß eine Ahnung werde, daß ohne ihn und seinesgleichen, ohne die Mehrzahl der Anständigen, Naiven, Folgsamen, Stillen, Halbwissenden, Unwissenden, daß ohne all diese Menschlichen Unmenschliches nicht gegangen wäre. Genau das bringt ins Grübeln – ins Grübeln über den Väterkrieg unter einem neuen Aspekt: wie wenn ich? Das bedeutet Nachdenken der Söhne über Verantwortung, auch jetzt, auch hier.“⁶⁵⁴

Während Gunter Sobe und Rosemarie Rehahn die Essenz des Films vor allem in Bezug auf die Figur Mark Niebuhr interpretierten und daraus die Aussage ableiteten, Niebuhrs Situation bedeute die Austauschbarkeit des Individuums und rege zum Nachdenken über die individuelle Schuld an, interpretierte Günter Agde im FILMSPIEGEL die Aussage des Films weniger in Bezug auf die Frage nach der individuellen Schuld, sondern vielmehr als Anspielung auf eine kollektive Schuldzuschreibung. Seine Forderung der Schuld-

„Abrechnung“ und seine Interpretation der „Irreführung“ durch den Faschismus erinnern deutlich stärker an die in der DDR bis dahin üblichen Schuldzuweisungen zuungunsten bestimmter Gruppen:

„Ist er unschuldig? Die Tat, der er beschuldigt und deretwegen er wie ein ‚bedeutender Mensch‘ behandelt wird, hat Mark Niebuhr nicht begangen. Jedoch: Er hätte sie begehen können, denn er gehört zu jenen vielen Deutschen, die der Faschismus irregeleitet, manipuliert, verführt und in einen schrecklichen Krieg gegen unschuldige Völker gezogen hatte. Die harte Abrechnung muß alle treffen, die da mitgemacht hatten. Dabei wird die individuelle tatsächliche Schuld – historisch gesehen – zweitrangig.“⁶⁵⁵

Im Gegensatz zu früheren in der DDR typischen Schuldzuweisungen an einen personenlosen Faschismus, nannte Agde jedoch konkret „viele Deutsche“, die irregeleitet worden seien, was wiederum den im Film eingeschlagenen ‚neuen‘ Kurs der Schuldinterpretation aufgriff. Die genannten Rezensionen offenbaren, dass in der DDR-Gesellschaft der 80er offenbar eine gewisse Bereitschaft bestand, sich mit neuen Interpretationen der Schuldfrage auseinanderzusetzen. Auch wenn das Geschichtsbild der von den ‚Nazis‘ befreiten DDR-Bevölkerung immer noch offiziell gültig war, lassen der Film und seine Rezensionen jedoch erkennen, dass diese Sichtweise im letzten Jahrzehnt der DDR nicht von allen Teilen der DDR-Bevölkerung geteilt wurde.

Näher am offiziellen Bild der Schuld kommentierte Horst Knietzsch im Zentralorgan NEUES DEUTSCHLAND den Film, indem er den Aspekt der ‚Irreführung‘ Niebuhrs durch den Faschismus als Hauptmerkmal des Films voranstellte und damit die eigentliche Aussage des Films verfehlte:

„Sylvester Groth, vom Schweriner Theater kommend und jetzt in Dresden den Don Carlos spielend, gibt diesem Mark Niebuhr, den ganzen Mut der Verzweiflung, der notwendig ist, damit der Neunzehnjährige, dessen Schuld oder Unschuld geprüft wird, nicht noch nach dem Ende des Krieges in den Sog jener faschistischen Verbrecher gerät, die schuldig wurden und zu richten sind.“⁶⁵⁶

Knietzsches Rezension erinnert wieder sehr stark an ältere zu anderen Filmen bereits genannte Rezensionen der Zeitung NEUES DEUTSCHLAND, die nur zu oft Filme der DEFA im Sinne der Staatsideologie zu interpretieren und in die öffentliche Sicht auf die Schuldfrage zu integrieren suchten. Ähnlich obrigkeitstreu rezensierte Helmut Ullrich in der Zeitung NEUE ZEIT den Film, indem er ihn als Fortsetzung der „antifaschistischen Tradition“⁶⁵⁷ der DEFA beschrieb und damit vollständig die Neuartigkeit der Behandlung der Schuldfrage in Beyers Film ignorierte. Es bleibt festzuhalten, dass die Rezensenten der DDR den Film in gemischter Art und Weise interpretierten. Ein Teil der Autoren beschrieb deutlich die zahlreichen Aspekte der Individual- und Kollektivschuld, die aus der filmischen Aussage herauszulesen sind, und erkannte den Film als Neuerung im Reigen der antifaschistischen Filme an. Insbesondere die Autoren des NEUES DEUTSCHLAND und der NEUEN ZEIT versuchten den Film jedoch in althergebrachter antifaschistischer Art und Weise zu beschreiben und missachteten so die filmische Aussage.

652 Rezension Neue Zeit 1983.

653 Rezension Sobe, BERLINER ZEITUNG, 1983.

654 Rezension Rehahn 1984.

655 Rezension Agde, FILMSPIEGEL, 1983.

656 Rezension Knietzsch, NEUES DEUTSCHLAND, 1983.

657 Vgl. Rezension Ullrich, NEUE ZEIT, 1983.

Auch in den westdeutschen Medien war die im Film transportierte Aussage zur Schuldfrage Thema. Fritz Raddatz bezeichnete den Film in *DIE ZEIT* zwar als undifferenzierte Version der Romanvorlage, räumte jedoch ein, dass der Film mit der Aufnahme des Schuld diskurses aus dem Roman die Quintessenz aufgegriffen habe.

„Unschuldig schuldig. Niebuhr – ‚die Wehrmacht‘? – hat nicht gemordet, aber geschossen; auf Unschuldige in einem Mord- und Angriffskrieg. ‚Ich nix SS, ich Wehrmacht‘ – da sitzt der Sprengsatz für jenen heiklen Diskurs: Wer alles hat mitgemacht, mitgetötet, mitverschuldet – auch der Herr Oberst, auch der Reichsbahnchef (dessen Züge nach Auschwitz führen), auch der ‚Tulpengärtner‘ des Lagers?“⁶⁵⁸

Auch im Westen wurde, wie hier in der *ZEIT*, die Leistung des Films als Beitrag zum Schuld diskurs erkannt. Ähnlich wie Sobe und Rehahn in den ostdeutschen Medien stellt Raddatz dabei jedoch die Frage nach der Individualschuld vor die der kollektiven Schuld. Eine Verschränkung beider Schuldarten, wie in der filmischen Aussage wiedergegeben, bemerkte jedoch kein Rezensent, weder in der DDR noch in der Bundesrepublik.

4.5 Alternative Bilder der Schuld

Die Auflösung des Täter-Opfer-Gegensatzes – gegen den Schuld diskurs

Während die DEFA-Filme der Nachkriegszeit bis in die 60er Jahre hinein Schuld am Nationalsozialismus meist als Gegensatz von faschistisch-kapitalistischen Tätern und kommunistischen Opfern inszenierten, war die Entwicklung ab der Mitte der 60er Jahre von einer Auflösung dieser Konstruktion geprägt. Die wenigen noch vorhandenen antifaschistischen Filme entfernten sich zunehmend von diesen einförmigen Darstellungsweisen und verlagerten den Schwerpunkt tendenziell immer stärker auf Darstellungen der Schuld, die bisher nicht im DEFA-Film vorhanden gewesen waren. Während also, wie in Kapitel 2.3.3 beschrieben, die meisten Filme der DDR spätestens seit den 70er Jahren insofern einen Wandel erlebten, als dass sie sich vor allem thematisch von den Filmen der 50er und frühen 60er Jahre unterschieden, entfernten sich die wenigen noch vorhandenen antifaschistischen Filme auch ideologisch von den althergebrachten Mustern, indem sie in Bezug auf die Schuldfrage alte Schemata überwandten und in einem stetig ansteigenden Prozess neue Sichtweisen auf die Schuld etablierten.

Ich war neunzehn stellt den Beginn dieser Entwicklung dar, wenn auch der Wandel hier noch nicht so stark wie in späteren Produktionen durchscheint. Konrad Wolfs Film enthält zwar noch kommunistische Helden – die Rote Armee – jedoch sind diese nicht, wie z.B. in *Nackt unter Wölfen*, Opfer des Nationalsozialismus, sondern vor allem Sieger des Kriegs gegen den Faschismus. Den Kommunisten stehen keine klischeehaften Nazitäter gegenüber, sondern vielmehr die deutsche Bevölkerung, deren fragwürdiges Verhalten in den vorangegangenen Jahren zum Thema von Gregor Heckers Begegnungen wird. Die gezeigten Repräsentanten der deutschen Bevölkerung bekommen hier den Charakter potenzieller Täter, deren Schuldhaftigkeit in Frage gestellt wird, letztlich aber unbeantwortet bleibt. Opfer existieren in *Ich war neunzehn* nur am Rande in Form der aus dem Gefäng-

nis befreiten Altkommunisten. Auch wenn der Film immer noch deutlich die Eigenschaften des antifaschistischen Films der 50er und frühen 60er Jahre trägt, ist hier doch bereits eine Auflösung der traditionellen Täter- und Opferrollenbilder zu bemerken. Damit entfernte sich *Ich war neunzehn* auch deutlich von der offiziell geltenden Sichtweise auf die Schuldfrage. Zwar orientierten sich die Filmmacher noch sehr eng an staatlichen Vorgaben, indem sie die Sowjets als gerechte Helden zeigten – sicherlich einer der Gründe, weshalb der Film unmittelbar nach dem 11. ZK-Plenum überhaupt gedreht werden durfte – jedoch präsentiert der Film auch Inhalte und Darstellungsmuster, die vorher noch absolut tabu gewesen wären. Der vorsichtige Verweis auf Vergewaltigungen durch die Rote Armee und auch die ständig präsente Frage nach der Schuld der deutschen Charaktere bedeuteten eine deutliche Lösung vom omnipräsenten Schuldverständnis der DDR, nach dem die ostdeutsche Bevölkerung in der Entnazifizierung erfolgreich von den verbrecherischen Nazi-Individuen gereinigt worden war. Auch wenn jegliche systemabweichende Darstellungen nach dem 11. ZK-Plenum eigentlich hart geahndet wurden, gelang es doch den Filmmachern um Konrad Wolf, eine leise Gegendarstellung zur Staatsideologie in *Ich war neunzehn* zu platzieren.

Noch stärker ist die Auflösung des Täter-Opfer-Gegensatzes in der wichtigsten – aber auch nahezu einzigen – großen antifaschistischen Produktion der 70er Jahre *Jakob der Lügner* zu beobachten. Der Film präsentiert mit den jüdischen Ghettoinsassen fast ausschließlich Opfer des NS-Terrors – und damit Unschuldige –, wobei deren Leid gerade mithilfe tragikomischer und verschleiender Elemente in den Vordergrund gerückt wird. Die Täter in Form des Ghetto-Wachpersonals, erscheinen dabei nicht klischeehaft grausam, sondern werden in wenigen Szenen als ‚normale‘ Menschen dargestellt, meist jedoch werden sie gar nicht gezeigt oder bewusst im Unschärfe belassen. Als nahezu reiner ‚Opferfilm‘ präsentiert *Jakob der Lügner* also für den antifaschistischen Film völlig neue Darstellungsweisen. Auch wenn der Film keine systemkritischen Darstellungen enthält und mit seinem melodramatischen Ansatz eher einen zahmen Bruch mit dem althergebrachten antifaschistischen Film vollzog, bedeutete der Film trotzdem eine vollständig konträre Darstellungsweise zu dem offiziellen Bild der Schuld, indem auf revolutionär surreale Weise explizit Juden als wichtigste – und in diesem Fall einzige – Opfergruppe des Faschismus inszeniert werden. Bezeichnend ist hier vor allem, dass zum ersten Mal im antifaschistischen DEFA-Film Kommunisten keine Rolle spielen und deren vorher stets betonte Opfer- und Kämpferrolle zugunsten der jüdischen Opfergruppe aufgegeben wird. Indem Kommunisten als Opfer- und Siegergruppe überhaupt nicht vorkommen, bricht der Film deutlich mit dem offiziellen Staatsantifaschismus.

Auch der Film *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* von 1971 entspricht nicht dem starren antifaschistischen Korsett der Filme der 50er und frühen 60er Jahre, denn die Handlung beschreibt mit der Roten Kapelle eine nichtkommunistische Widerstandsgruppe. Jedoch weist Anne Barnert darauf hin, dass die Alternativaussage des Films in Bezug auf den Widerstand ständig relativiert wird, indem wiederum kommunistische Widerständler die Angehörigen der Roten Kapelle auf die richtige, also kommunistische, Bahn führen wollen.⁶⁵⁹ Der Film weist also letztlich nicht die ideologische Eigenständigkeit von *Jakob der*

658 Rezension Raddatz, *DIE ZEIT*, 1984.

659 Vgl. Barnert 2008, S. 42.

Lügner auf, zeigt aber trotzdem Tendenzen der Aufweichung klassischer antifaschistischer Elemente.

Der Aufenthalt geht in dieser Hinsicht noch weiter, indem er den althergebrachten Täter-Opfer-Gegensatz nicht nur auflöst, sondern ihn in Bezug auf die Täter umdreht. Die Täter in diesem Film sind nicht Einzelpersonen oder klar definierte Gruppen, nicht die Ausnahme, sondern vielmehr die Regel, denn jeden Deutschen innerhalb der Zelle trifft Schuld und viele verstärken ihre Schuld noch dadurch, dass sie faule Ausreden für ihr Handeln finden oder ihre Taten verschweigen. Selbst die Unschuld der Hauptperson Mark Niebuhr wird zwischenzeitlich in Frage gestellt. Kommunisten spielen in *Der Aufenthalt* lediglich in Form der gerechten polnischen Bewacher eine Nebenrolle. Die in dem Film postulierte ‚Schuld der Mehrheit‘ widerspricht diametral dem in der DDR üblichen Schuldverständnis, in dem nur bestimmte Minderheiten für den Nationalsozialismus und seine Verbrechen verantwortlich waren. Der Film präsentiert von allen hier analysierten DEFA-Produktionen die am stärksten vom offiziellen Schuldverständnis abweichende Sichtweise und stellt somit den End- und Höhepunkt der sich immer mehr vom ideologischen Schuldverständnis entfernenden Entwicklung des antifaschistischen DEFA-Films nach etwa 1965 dar. In dieser Hinsicht vergleichbar ist nur der fast zeitgleich erschienene Film *Dein unbekannter Bruder*, der sich ebenfalls gegen das Täter-Opfer-Gefüge wendet, indem er den Täter nicht als ‚Nazi‘ sondern vielmehr als Verräter in den eigenen kommunistischen Reihen sucht. Auch wenn der Film wieder kommunistische Widerständler thematisiert, findet er durch seine Systemkritik am DDR-Staat doch eine andere Stoßrichtung als andere antifaschistische Filme und ist somit ebenfalls den Filmen der 50er und frühen 60er Jahre grundlegend verschieden. Hier steht jedoch weniger die alternative Schuld Darstellung als vielmehr der Gegenwartsbezug der Handlung im Vordergrund.

Mit der zunehmenden Auflösung des Täter-Opfer-Gegensatzes in den Filmen nach ca. 1965 entfernten sich also die DEFA-Filme immer weiter von diesem im gesamtdeutschen Film bis in die frühen 60er Jahre prägenden Element. Auch im Hinblick auf die Schuldfrage lösten sich die DEFA-Filme im Vergleich zu vorangegangenen Produktionen immer stärker von der vorgegebenen Parteilinie und präsentierten neben klassischen Bildern der Schuld auch neue Sichtweisen. Diese Loslösung ist dabei als stetige Entwicklung zu begreifen, die bis 1982 andauerte und danach aufgrund des Verschwindens antifaschistischer Themen abbrach. Trotz zwischenzeitlicher Liberalisierungen der SED-Politik in den 70er Jahren ist dennoch zu bemerken, dass die fortlaufende Veränderung der filmischen Schuldbilder eine filmische Besonderheit darstellt, denn auch in den kurzen Phasen der Aufweichung der strikten Parteideologien bestand das Schuldverständnis der SED – entnazifizierte DDR, faschistisch-kapitalistische Einzeltäter – konstant über alle Jahrzehnte der DDR-Geschichte. Die filmische Loslösung von diesem Schema ist demnach nicht mit einer Parallelität zur politischen Entwicklung zu erklären, sondern muss als Eigenheit der Organisation DEFA und ihrer Akteure begriffen werden.

Trotz des eindeutigen Befundes einer sich vom offiziellen Geschichtsbild entfernenden Schuld Darstellung im Film muss an dieser Stelle die Erkenntnis insofern relativiert werden, als dass die Entwicklung nur in sehr wenigen Filmen abgelesen werden kann. Die drei hier analysierten Filme und die erwähnten sonstigen Beispiele erscheinen aufgrund ihrer geringen Zahl auf den ersten Blick nicht als repräsentativ für den gesamten ostdeut-

schen Film zwischen ca. 1965 und 1990. Allerdings ist zu beachten, dass aufgrund der Seltenheit nationalsozialistischer Themen im DDR-Film nach etwa 1965 in Bezug auf den antifaschistischen Film die Tendenz deutlich in die hier festgestellte Richtung weist. Existierte die hier beschriebene Loslösung vom offiziellen Geschichtsbild nur in wenigen Filmen, finden sich die filmischen Darstellungsmuster der 50er und frühen 60er Jahre in dieser eindeutigen Form gar nicht mehr. In den seltenen Fällen, in denen der Nationalsozialismus im Film der DDR nach etwa 1965 noch thematisiert wurde, geschah dies also nicht mehr in der gleichen Weise wie vorher.

Tradierung von Darstellungsmustern?

Viele der DEFA-Filme zwischen 1968 und 1982 beinhalten deutlich Schemata und Ästhetik westlicher Filme. Im Gegensatz zu den antifaschistischen Filmen vor ca. 1965, die sich noch sehr stark an Inhalte des kommunistischen Films anlehnten und dabei vor allem den Neorealismus als Bildsprache wählten, ist ab 1968 eine zunehmende Öffnung des ostdeutschen Films in alle Richtungen zu erkennen. Während *Ich war neunzehn* noch stark der traditionellen neorealistischen Ästhetik verpflichtet scheint und auch mit seiner Betonung kommunistischer Helden noch den ‚östlichen‘ Stil trägt – Neuerungen finden nur im Stillen statt –, bedient sich *Jakob der Lügner* sehr deutlich des Prinzips der Tragik, das vorher vor allem in westlichen Filmen über den Nationalsozialismus präsent war. Jedoch wird in dem Film die Tragik zum Prinzip der Tragikomik weiterentwickelt, was im Hinblick auf den gesamtdeutschen Film über den Nationalsozialismus eine absolute Neuheit darstellt. Eine direkte Kopie des Darstellungsmusters der Tragik ist also nicht zu erkennen. Trotzdem besteht eine Parallele zu Filmen wie *In jenen Tagen* oder *Die Brücke*, denn die Tragik erfüllt auch hier den Zweck, das Leid der Opfer zu unterstreichen. Eindeutiger kopiert der Film *Die Abenteuer des Werner Holt* (Joachim Kunert, DDR 1965, sw) die westdeutsche Tragik, indem er das in *Die Brücke* vertretene Darstellungsmuster der verblendeten Jugend und der Schicksalhaftigkeit ihres Erlebens nahezu in ähnlicher Weise aufgreift. Im Gegensatz zu *Die Brücke* jedoch, lernen die jungen Soldaten in *Die Abenteuer des Werner Holt* aus ihren Fehlern und wenden sich zuletzt gegen das System. Auch wenn also die tragischen Darstellungen der DEFA-Filme nicht exakt mit ihren westlichen Pendant übereinstimmen, ist doch das Aufkommen tragischer Elemente im Gegensatz zu den vorangegangenen antifaschistischen Filmen auffällig. Hier das stilistische Vorbild westlicher Produktionen zu vermuten, liegt nicht fern.

Eine weitere Parallele zu westlichen Produktionen zeigt Robert Shandley in Bezug auf die 1966 verbotene DEFA-Produktion *Spur der Steine*, die eine Zwangskollektivierung im Oderbruch thematisiert. Shandley erkennt in diesem Film vor allem im Aufbau der Handlung deutliche Anlehnungen an das amerikanische Westerngenre. Das westertypische Thema der Eroberung neuer Gebiete, die besiedelt und unter ideologische Kontrolle gebracht werden sollen, aber auch die Figurenkonstellation des einsamen Westernhelden und der moralisch überlegenen Frau ließen sich an *Spur der Steine* deutlich ablesen.⁶⁶⁰ Shandley weist auf den Wandel des amerikanischen Western ab dem Ende der 60er

660 Vgl. Shandley 2013, S. 65f.

Jahre hin, dessen Blick auf die europäische Expansion im 19. Jahrhundert sich verändert habe und bemerkt, die DDR habe diesen Western importiert und seine Helden zu antiimperialistischen Helden uminterpretiert, die den Sozialismus lebten.⁶⁶¹ Das Beispiel zeigt, wie stark der DDR-Film ab der Mitte der 60er Jahre sich in Richtung Westen orientierte und dabei mehr und mehr seine rein sozialistisch-neorealistische Tradition hinter sich ließ.⁶⁶² Die aufgezeigten Parallelen sind aber weniger inhaltlicher als vielmehr stilistischer Art. Gerade in Bezug auf den Umgang mit der Schuldfrage ist eine Kopie westlicher Darstellungsmuster nur in der Art und Weise, nicht aber in ihrer inhaltlichen Aussage zu verzeichnen, denn auch wenn der Schuldumgang der drei analysierten Filme für die DDR eine Besonderheit darstellt und in seiner Stilistik an vorangegangene westliche Filme erinnert, sind es doch immer noch keine westlichen Bilder der Schuld, die in den Filmen präsentiert werden. Dass sich die Darstellungsmuster nach dem Umbruchsjahr 1965 von den westdeutschen Filmen deutlich unterscheiden, wird in Kapitel 2.3 sichtbar werden. Die Schuldmuster der DEFA-Filme über den Nationalsozialismus entspringen also keiner Bildtradition, sondern stellen – bei jedem Film erneut – eine Erneuerung im Umgang mit der Schuldfrage dar.

Auffällig ist außerdem, dass nicht von einer Kopie der Darstellungsmuster innerhalb der drei hier beschriebenen Filme gesprochen werden kann, denn dafür sind die gezeigten Bilder der Schuld zu unterschiedlich. Vielmehr bedeutet jeder der drei Filme auch innerhalb der DEFA-Produktionen eine Erneuerung des ‚Bilderpools‘ der Schuld.

661 Vgl. Shandley 2013, S. 68–70. Im Unterschied zum amerikanischen Western erkennt Shandley aber eine deutliche Tendenz des ‚DDR-Western‘ zu diskursiven statt gewalttätigen Lösungen.

662 Ralf Harhausen weist außerdem darauf hin, dass insbesondere spätere Alltagsfilme der DEFA stark vom westlichen Ausland geprägt waren, vgl. Harhausen 2007. Man denke dabei z.B. an den Film *Die Legende von Paul und Paula*, der sich mit seinen melodramatischen Elementen deutlich vom frühen DEFA-Film unterschied.

5. Bundesrepublik 1966 bis ca. 1981: Alternative Neuer Deutscher Film – Deutsche Täter, deutsche Verantwortung?

5.1 Filmauswahl

Der westdeutsche Spielfilm der 60er Jahre war in großem Maße von der Entstehung des Neuen Deutschen Films geprägt. In dieser Zeit Spielfilme zur Schuldfrage auszuwählen ist nicht leicht, denn es gab kaum Kinofilme über den Nationalsozialismus. Der Neue Deutsche Film war vor allem geprägt von Themen der Gegenwartsauseinandersetzung. In zahlreichen Deutschlandbildern wurde die Frage nach dem Zustand des Landes gestellt, ebenso war der Neue Deutsche Film von einer Identitätssuche außerhalb der elterlichen Traditionen geprägt.⁶⁶³ Auch wenn also die Vergangenheit indirekt beim neuen Film häufig eine Rolle spielte, wurde der Nationalsozialismus selbst kaum thematisiert. „Viele Filme schienen gewissenhaft darauf bedacht, jeden Bezug zu einem genauen Zeitpunkt der Ereignisse zu vermeiden, und im Fall Herzog [Regisseur des Neuen Deutschen Films] kam Deutschland auch kaum als Land vor.“⁶⁶⁴ Nur in sehr wenigen Filmen fand eine Thematisierung der Vergangenheit statt und dann meist nur sehr versteckt und indirekt. So beobachtet in *Der junge Törless* (Volker Schlöndorff, BRD 1966, sw) ein Schüler eines Internats halb angewidert, halb fasziniert, wie zwei Mitschüler einen Dritten mit jüdischer Herkunft foltern, womit der Film das Mitläufertum der NS-Zeit auf die Handlungszeit des Films transferiert.⁶⁶⁵ Eine Ausnahme stellt auch *Abschied von gestern* (Alexander Kluge, BRD 1966, sw) dar, der anhand der Figur Anita erarbeitet, wie die Vergangenheit auf die Gegenwart wirkt und damit eine „interessante Variante eines Historienfilms“⁶⁶⁶ bietet. Thema des Films ist nicht die Schuld am Nationalsozialismus sondern vielmehr die mangelnde Aufarbeitung dessen in der Bundesrepublik. Auch wenn Kluges Film nur am Rande Hinweise auf den Nationalsozialismus gibt, bietet er sich als einer der bekanntesten Vertreter seines Genres zur Analyse in dieser Untersuchung an, weil er das besondere Verhältnis des frühen Neuen Deutschen Films zur Schuldfrage exemplarisch widerspiegelt. Auch verdeutlicht der Film beispielhaft die verworrene und symbolbehaftete Ästhetik des Neuen Deutschen Films der 60er.

Die Frage, warum im Neuen Deutschen Film der 60er Jahre der Nationalsozialismus keine bzw. nur eine sehr versteckte Rolle gespielt hat, kann mit letzter Sicherheit nicht beantwortet werden. Die Tatsache dass viele Autorenfilmer des neuen Films den Nationalsozialismus als Inhalt erst spät aufgriffen und manche – wie z.B. Wim Wenders – das Thema grundsätzlich mieden,⁶⁶⁷ muss wohl in erster Linie mit generationellen Aspekten erklärt werden. So suchte sich die neue Generation der Filmmacher zunächst eben auch

663 Vgl. Grob, Prinzler u. Rentschler 2012, S. 43–46.

664 Elsaesser 1994, S. 321.

665 Vgl. Kaes 1998, S. 568.

666 Grob, Prinzler u. Rentschler 2012, S. 112.

667 Vgl. Kramer 2009, S. 294f.