

BARBARA EICHINGER,
FRANK STERN (HG.)
**FILM IM SOZIALISMUS –
DIE DEFA**

Buchreihe der ÖH Uni Wien

Band 4

Redaktion: Ingolf Erler, Andreas Filipovic, Philine Kowalski,
Fanny Müller-Uri, Korbinian Schleicher, Marlies Wilhelm

HochschülerInnenschaft an der Universität Wien, 1090 Wien

mandelbaum *verlag*



Wir danken dem Deutschen Rundfunkarchiv (Standort Babelsberg)
für seine Unterstützung.

Der Druck des Buches wurde unterstützt durch
Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung
Kulturamt der Stadt Wien, Wissenschafts- und Kulturförderung
Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien
DEFA-Stiftung, Berlin.

www.mandelbaum.at

ISBN 978-3-85476-291-1

© Mandelbaum Verlag Wien 2009

Alle Rechte vorbehalten

1. Auflage 2009

Lektorat: BARBARA EICHINGER, INGE FASAN

Satz: INGE FASAN

Umschlaggestaltung: JULIA KALDORI

Coverbild: WEITE STRASSEN – STILLE LIEBE (DDR, 1969)

Druck: FINIDR, TSCHEDIEN

INHALT

Barbara Eichinger

Vorwort: Die DEFA –

Visionen, Realitäten und die Mühen der Ebenen.....9

Szenarium: Negative und Positive

Bettina Mathes

»Ich will, dass du mich siehst«

Anmerkungen zu DER DRITTE.....28

Frank Stern

Projektionen durch den »Eisernen Vorhang«

Faschismus, Krieg und Humanismus –

ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1968, Konrad Wolf).....48

Elke Schieber

Spuren der Erinnerung

DIE BILDER DES ZEUGEN SCHATTMANN

(R: Kurt Jung-Alsen, DDR, TV 1972) –

Einführung DER FREITAGABEND/I. Teil.....63

Lisa Schöff

»Es gibt sone und solche«

Von Hass und Humanität in Horst Seemanns

Verfilmung von Johannes Bobrowskis Roman

Levins Mühle. Variationen auf (eine) Geschichte.....79

Klaus Davidowicz

Frank Beyers NACKT UNTER WÖLFEN (DDR 1962)

und die Darstellung der Shoah im deutschen Spielfilm

der frühen 60er Jahre.....125

PROJEKTIONEN DURCH DEN »EISERNEN VORHANG«

Faschismus, Krieg und Humanismus – ICH WAR NEUNZEHN
(DDR 1968, Konrad Wolf)

Am 1. Februar 1968 hat ein Film im Berliner »Internationale« Premiere, der ursprünglich HEIMKEHR 1945 heißen sollte. Doch um das körperliche, geistige und künstlerische »Heimkehren« in die alliierten Besatzungszonen und dann in die drei Nachfolgestaaten des NS-Imperiums sah es 1945 – und sieht es bis heute – reichlich schütter aus. Bei der Premiere hieß der Film denn auch nachdenklicher ICH WAR NEUNZEHN – Konrad Wolfs Meisterwerk. Jaecki Schwarz spielt Gregor Hecker, einen jungen Rotarmisten aus deutscher Emigrantenfamilie. Es sind die letzten Tage in der Schlacht um Berlin, die Geschichte eines jungen Leutnants in Bernau, in dem befreiten KZ-Sachsenhausen, bei der Zitadelle Spandau. Was geht in einem Neunzehnjährigen vor, der von einem besseren Deutschland träumt, während SS und Wehrmacht in Endzeitstimmung kämpfen und morden. Jaecki Schwarz fragt Wolf bei den Dreharbeiten in Babelsberg, wie er denn die Rolle spielen solle. Wolf lakonisch: So, wie er sich das als junger Mensch von heute vorstelle, »so spontan, so naiv wie möglich«. ¹ Ein Antiheld, unheroisch, so wie Konrad Wolf sich sah. Ob es Autobiografisches im Film gibt? Eine seltsam staubige Frage. Alle Filme, die sich in deutschsprachigen Landen mit Vergangenheit und Gegenwart auseinandersetzen, haben autobiografische Züge. Immer sind die Geseten unverwechselbar, spiegelt sich in ihnen die Erinnerung als ei-

1 Jaecki Schwarz: »Ein Glück, dass er mich genommen hat ...«, in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, 3/1985, S. 50, 52.



Gregor Hecker (Jaecki Schwarz) in ICH WAR NEUNZEHN
(© DEFA-Stiftung, Werner Bergmann)

ne antagonistische Wirklichkeit. Heute meist apologetisch-kitschig, damals in den 60er Jahren in Ost und West kritisch, unerwartet.

Alexander Kluges ABSCHIED VON GESTERN von 1965/66 und Wolfs ICH WAR NEUNZEHN sind so weit nicht auseinander. Kluge lässt eine deutsche Jüdin Ende der 50er Jahre von Leipzig nach Westdeutschland gehen und an den deutschen Gesellschaften zweifeln. Wolfs Held kommt aus Moskau, wie der Regisseur aus einer Familie, die vor Hitler, dem deutschen Rassismus und der bürgerlichen Passivität flüchten musste. Beide Werke sind Autorenfilme, beide befragen die Gegenwart, die Selbstgerechten und Zweifelnden nach ihrer Vergangenheitsgegenwart. Die lag nicht hinter dem Mond, auf dem 1969 gerade ein erster Mensch umher-spazieren konnte, sondern beruhte auf einer Hoffnung, einem humanistischen Projekt, das in den 60ern wieder möglich schien, da sich vorübergehend die Verkrampfungen der unmittelbaren Nachkriegszeit zu lösen schienen. Das rein Politische hier über alles zu

setzen, wäre falsch, da sich die Nachkriegsgenerationen im Kalten Krieg eigentlich recht gemütlich eingerichtet hatten, gleichzeitig jedoch vielleicht gerade deshalb kreative Unruhe auf Neues wies, Brüche mit der Nach Vergangenheit in beiden »Deutschländern«. Eben Heinrich Heine: »Denk ich an Deutschland in der Nacht, dann bin ich um den Schlaf gebracht.«² In beiden Filmen ist es nicht allein die mosaikartige Narration biografischer Ungewissheit, sondern sind es die kinematografischen Gesten, die auf Veränderung zielen, auf eine ästhetische Wahrnehmung, aus der sich »geteilte Himmel« erstürmen lassen.

Film, vor allem der Spielfilm, lässt sich erschöpfend nicht erkennen und verstehen, wenn die rezipierende Analyse nur nach dem Plot, der Geschichte, der Narration fragt und Film als Kunst damit auf Text reduziert. Was wäre analog aus Picassos Gemälde *Guernica* über den Spanischen Bürgerkrieg und das Monstrum Krieg schlechthin geworden, wenn vom Bild nur die Oberflächenbeschreibung von Stier, Pferd, Knochen, Form und Struktur geblieben wäre? Vom Sterben in *Guernica* durch die verbrecherischen Angriffe des »Legion Condor« genannten Geschwaders der deutschen Luftwaffe zeugen keine Ruinen, sondern bleibend nur Picassos Bild. Film verstehen heißt gleichermaßen auch, ihn in seiner Zeit zu sehen und ihn aus seiner Zeit zu lösen. Der Kontext ist der Kontext – und er ist stets ein vielfacher in der Temporalität sich entwickelnder *Filmverhältnisse*. Filme wie *ICH WAR NEUNZEHN*, *STERNE* (1959), *PROFESSOR MAMLOCK* (1961), also Wolfs jüdische Trilogie, befinden sich im Widerspruchsfeld zwischen Film als aufklärender Kunst, einem durch die gesellschaftlichen Bedingungen geprägten Kinopublikum, der rezipierenden Öffentlichkeit und – damit verbunden – der Politik in ihren inneren und äußeren Wirkungsbedingungen.

Die filmische Gestaltung der Erfahrungen 1933, nach 1939 und im Frühjahr 1945 sind hierfür wohl die wichtigsten europä-

2 Aus Heinrich Heines Gedicht »Nachtgedanken« (1843).

ischen Wendepunkte: die Etablierung des antisemitischen Anti-Demokratismus, den durch Deutschland verursachten Sturz Europas in den Zweiten Weltkrieg als – zumindest im Osten – einem singulären Vernichtungskrieg und die Möglichkeiten einer antirassistischen und demokratischen Neuordnung. Wie selbstverständlich gehörten das aus der Erfahrung vor und nach 1933, das in den Konzentrations- und Vernichtungslagern sowie das aus dem Exil gewonnene antifaschistische Selbstverständnis für die engagierten Kulturschaffenden der sowjetischen Besatzungszone und der frühen DDR untrennbar mit einem prinzipiellen Anti-Antisemitismus, einer gestaltenden Verpflichtung gegenüber der deutsch-jüdischen Geschichte, zusammen. Das Jüdische wurde vor allem im sozialen und kulturellen Kontext verstanden, nicht im religiösen. Für zahlreiche RückkehrerInnen jüdischer Herkunft aus dem Exil und Überlebende der Nazi-Greuel wurde der Begriff Antifaschismus lange Jahre zum Synonym für ihre deutsch-jüdische Identität in der DDR, in der die Sowjetunion eine für viele bis heute unverstandene Rolle spielte, die sich nicht auf die Verbrechen des Stalinismus reduzieren lässt.³

Es geht folglich in der Auseinandersetzung mit Filmen, die diese Wendepunkte thematisieren und das jüdische Thema nicht unbeholfen ausklammern, primär kaum um filmimmanente Interpretationen, sondern um das Verstehen von Film als »Reflexionsmedium«⁴, um die Auseinandersetzung mit den dialektischen

3 Siehe dazu auch: Frank Stern: »A Cinema of Subversive Contradictions: Representations of Jews and Antifascism in East German Film«, <http://www.umass.edu/default/filmtour/sternessay.shtml> (Stand: 6.1.2009); und Frank Stern: »The Return to the Disowned Home-German Jews and the Other Germany«, in: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies* 67, (1996 Winter), S. 57-72.

4 Film als »Reflexionsmedium« stand auch im Zentrum der Tagung »Szenenwechsel«: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im deutschsprachigen Spielfilm, veranstaltet von der Rijksuniversiteit Groningen von 24.09.2008-26.09.2008. Tagungsbericht siehe: <http://hszkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=2328&count=367&recno=18&sort=datum&order=down&geschichte=68> (Stand: 6.1.2009).

Widersprüchen von Film und Wirklichkeit. Die Sicht auf diese Verhältnisse lässt sich mit dem Begriff *Filmverhältnisse* (also der Pluralform) beschreiben.

Dabei ist insbesondere in der wissenschaftlichen, filmanalytisch orientierten Beschäftigung mit der DEFA-Filmkultur zu berücksichtigen: erstens Film als künstlerischer Ort in der deutschen und internationalen Filmtradition, zweitens der geschichtsträchtige Film als Ort der Erinnerung, *lieu de mémoire*, drittens Film als in die gesellschaftlichen Entwicklungen eingreifendes künstlerisches Subjekt und viertens Film als das Ensemble und die gesellschaftlichen Bedingungen der am Film Mitwirkenden, auf dessen Produktion Einwirkende mit allen Folgen durch die Rezeption. Eine nur an der Filmhandlung orientierte Analyse kann hier genauso wenig schlüssige Überlegungen artikulieren wie eine rein an der Filmästhetik entlangmanövrierende Untersuchung, da beiden die Implikationen, die filmischen Gesten deutsch-jüdischer Insistenz entgehen.

Die 60er Jahre sind in dieser Hinsicht eine Periode kreativer internationaler Filmkunst. Hierbei, und das betrifft Wolfs und Kluges Filme genauso wie oftmals übersehene Spielfilme aus der DDR, der BRD, der ČSSR, aus Polen, Italien, Ungarn, Frankreich, in denen Bezüge auf die Shoah, auf die Todesfabriken des deutschen Faschismus eine immense Rolle spielen. Nicht zufällig entziehen sich die filmischen Erinnerungsdiskurse oft der politisch korrekten Zeitnorm und den konsensuellen Wahrnehmungs- und Urteilsformen ihrer Zeit. Kluges Film widersteht der Wehleidigkeit jener christlich-pietistischen Leidenspose des Philosemitismus in den 60er Jahren und Wolfs Film ebenso einem sozialistisch offiziell verordneten platt heroisierend-inhaltsleeren Antifaschismus.

Nach individueller Schuld und Verantwortung fragen unter anderem solche Filme wie *DIE PASSAGIERIN* (1963, Andrzej Munk) aus Polen über die Begegnung einer deutschen KZ-Aufseherin mit einer ehemaligen Gefangenen im Nachkrieg, *DER BO-XER UND DER TOD* (Tschechoslowakei 1962, Peter Solan) über ethische Fragen individuellen Überlebens, *DER VATER* (Ungarn

1963, István Szabó) über die Schatten der Überlebenden auf die Kinder, *SCHWARZER KIES* (BRD 1961, Helmut Käutner) über die manifeste Präsenz des Antisemitismus und *DAS ZWEITE GLEIS* (DDR 1962, Joachim Kunert) über die Verstrickung in den Mord an Juden im aktuellen Reichsbahner-Milieu.

In einem solchen kultur- und filmgeschichtlichen Zusammenhang ist Konrad Wolfs Film einzuordnen und nicht nur im filmhistorischen Rahmen seiner Werke vor und nach 1969. Es ging um ein kreatives Ringen, um die Visualisierung seines Leitmotivs »Auf der Suche nach einem Lebenszentrum«⁵. Gleichzeitig signalisierte der Film Wolfs Verarbeitung der herben Kritik dogmatischer Köpfe auf dem 11. Plenum des ZK der SED, betonte den Rückgriff auf die antifaschistische Deutung der notwendigen Veränderungen nach 1945 und fragte implizit nach einem Konsens, der sich aktuellen tagespolitischen Einengungen entziehen sollte. Das filmische Schaffen war, und das wird in der Geschichte der DEFA bei niemandem so deutlich wie bei Wolf, die Kunst und die visuelle Utopie einer möglichen Veränderung.

Wolf lässt in einer motivisch zentralen Sequenz den jungen Gregor und seinen russischen Freund Heine zitieren. Heinrich Heines deutsches Aufbegehren, literarische Trauer und die Hoffnungen des Vormärz hat Konrad Wolfs neunzehnjähriger Held im Kopf, und doch weiß er nicht: Soll er dazugehören in einer anderen Wende- und Aufbruchzeit? Ist das ein Erbe, das er antreten will? Ein Land der Opportunisten, der Mittäter, der Dennoch-Schweiger, der Selbstgerechten, Verschreckten, Angstvollen, der wenigen mit den Rezepten von Gestern für ein fernes Übermorgen und der noch weniger mit einem klaren, wenn auch unausgegrenzten Konzept eines antifaschistischen Wechsels. Und dann die, die ja vermeintlich nichts tun konnten, sich erst selbst autistisch entnazifizieren und

5 Zitiert nach Klaus Wischniewski: »Träumer und gewöhnliche Leute 1966–1979«, in: Ralf Schenk (Hg.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*, Berlin 1994, S. 236.



Landschaftsgestalter (Wolfgang Greese) in ICH WAR NEUNZEHN
(© DEFA-Stiftung, Werner Bergmann)

später zur inneren Emigration stilisieren, in der letztlich vor dem Humanismus bereits die Moral vertrocknet war. Bald jedoch priesen sie die karriereorientierte ethische Selbstaufgabe als Eigensinn und wahrhaftig an, was dann für die Nachkriegskarrieren recht hilfreich werden konnte und durch diverse wissenschaftliche Disziplinen – vor allem im Westen durch Germanistik und Geschichtswissenschaft – als Konsens für lange Jahre konstitutiv wurde.

Wolf thematisiert dies in dem Monolog der individuellen und gesellschaftlichen Rechtfertigung eines Landschaftsgestalters, der sich den jungen russischen Soldaten und Gregor gegenüber lamentierend und apologetisch zu rechtfertigen sucht.

Auf Idealismus bezieht er sich, auf Obrigkeitshörigkeit, auf Kants Imperativ. Hierbei hat die Mise-en-scène in der bildungsbürgerlichen Villa des Deutschen und mehr noch die Mise-en-image von Körpern, Händen, Gesichtern, kleinen Gesten, denen die Heine-Sequenz folgt, fast schon ironisch-poetischen Charakter, indem sie

zusätzlich deutsche Musikklassik und deutsches Liedgut den leeren apologetischen Sätzen sowohl entgegengesetzt als diesen auch unterlegt. Durch die Selbstrechtfertigung, die entlarvende Körpersprache des Landschaftsgestalters, verliert nicht allein der Kant'sche Imperativ seine moralische Implikation, er wird visuell in einer langen Einstellung, in der wir Wachturm und Zaun des Konzentrationslagers sehen, beantwortet. Die Verballhornung Kants durch den Landschaftsgestalter, ironische Zeichnung für die Zerstörung des Landes und des Humanismus durch die NS-Herrschaft, wird dann durch das gemeinsame Zitieren Heines der zwei Rotarmisten, des Russen und des Deutschen, aufgehoben. Zugleich wird hier deutlich, dass Bildung kein Garant für Humanismus ist. Der Film schafft aber ein Weiteres: Er durchbricht die Mythen eines verordneten heroisierenden Antifaschismus, er lässt wieder die dialektischen Widersprüche zu, die keine vermeintlich »entwickelte sozialistische Gesellschaft« außer Kraft setzen kann. Wolf befreit in seinem Film den originären Antifaschismus von allen Erstarrungen und einvernehmlichen Formeln, mit denen es sich so gut und zwar undialektisch einrichten ließ. Und damit ist der Film Zeitkritik, implizit auch Kritik der satten, selbstgerechten westdeutschen Zustände. Der Film verlangt, die Optionen von 1945 – eben keine »Stunde Null« – wieder und neu zu denken und dabei auch einen westdeutschen Schweigekonsens zu brechen: Es kann keine Reflexion des Neubeginnens, der Entnazifizierung, des demokratischen Aufbaus geben, ohne die Folgen der Vertreibung des demokratischen Verstandes, eines radikalen Humanismus als konstitutiv zu verstehen. Dass dies in den 60er Jahren nicht allein der Studentenbewegung in der BRD und Westberlin dämmerte, sondern auch manch bürgerlich-liberalen Intellektuellen und Künstlern, trug viel zur Umgründung der Bundesrepublik in den 60ern bei, wie sich an sozialdemokratischen Orientierungen und Reformen im Bildungsbereich bis zum Kniefall Brandts in Warschau ablesen lässt.

So wie sich die zwei deutschen Staaten 1969 ost- und westpolitisch annähern, nähert sich der Held Gregor jenen Deutschen,

die von Russenangst und Antikommunismus geprägt sind. ICH WAR NEUNZEHN ist daher auch ein Film über Mentalitäten im Übergang und über eine antifaschistische Spurensuche. Wenn wir den Film von Konrad Wolf heute sehen, so scheint mir, dass er nichts an Zeitdeutung und Zeitbedeutung eingebüßt hat, die deutschen Übergänge zwar mehr oder weniger abgeschlossen sind, doch die antifaschistische Suche hochaktuell ist. Anders gesagt: die Suche nach einer Gesellschaft, in der Rassismus, Antisemitismus und Militarismus aufgrund humanistischer Normen und Mentalitäten marginalisiert werden und keine – wie geringfügig auch immer geartete – demokratische und parlamentarische Nobilitierung erfahren. Es geht um das Unabgeschlossene, um das Utopische, das wir heute auch mit Wolf ruhig wieder befragen können, nicht allein weil wir in einer Krisenzeit leben, sondern ganz einfach weil sich die hoch gepriesenen Rezepte der Globalisierung als wackliges Krisenmanagement erwiesen haben. Das mag immer wieder, wie nach der weltweiten Wirtschaftskrise von 2008, staatsinterventionistische Kurzzeiterfolge implizieren, doch geht dahinter ein mittelfristiger Entwurf für eine Zivilgesellschaft im Sinne der humanistischen Ideale der Renaissance, der Französischen Revolution, des klassischen Liberalismus eines John Stuart Mill und des Sozialismus eines Karl Marx verloren. Die antifaschistische Werteorientierung im Exil, unter Häftlingen in den NS-Konzentrationslagern und nach 1945 ist daher nicht allein als eine ideologisch motivierte Haltung gegen den Faschismus zu interpretieren oder als intendiert staatstragendes Bewusstsein in der DDR, sondern als eine Fortführung und Aktualisierung humanistischer Traditionen und nicht nur aus der Zwischenkriegszeit. Ein Problem des Kalten Krieges und seiner Nachklänge ist es, dass der Antifaschismus einerseits instrumentalisiert und dass andererseits durch die Totalitarismus-Doktrin und den gängigen Antikommunismus der ideologische Aspekt verabsolutiert und denunziert wurde. Weder »Ostalgie« noch eine Langführung der Totalitarismussicht ins 21. Jahrhundert vermögen den kulturellen Eigensinn, die in zahlreichen Filmen vorhandene



Ruth (Sascha Kruscharska) in STERNE (© DEFA-Stiftung, Lotte Michailowa)

subversive Kraft und die bleibende ästhetische Rolle der Filmkultur der DDR für kommende Generationen sichtbar, verstehbar und nachvollziehbar zu machen.

Dem entgegengesetzt ist eine Rezeption fruchtbringend, die von den spezifischen *Filmverhältnissen* in der DDR ausgeht und nach der Rolle der Filmkunst unter ihren geschichtlichen Bedingungen fragt, damit aber auch deren transnationale Dimension reflektiert. Ein Beispiel: Ideologisch betrachtet ist Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN ein apologetischer zeitgeschichtlicher Spielfilm, filmhistorisch betrachtet ist der Film ein bahnbrechendes Kunstwerk, das Generationen von Filmemachern inspiriert hat. Frank Beyers JAKOB DER LÜGNER und Konrad Wolfs STERNE haben eine fast schon unüberschaubare Zahl von Spielfilmen beeinflusst, die sich mit der Shoah, der Sklavenarbeit in den Konzentrationslagern und Ghettos, den Deportationen und den Fragen nach individueller Verantwortung befassen haben.

Beide Filme haben aber auch in ihrer Produktionszeit eine spezifische Rolle in den *Filmverhältnissen* der DDR gespielt, die heute

allerdings unwesentlich geworden ist. Anders gesagt, dass Mozart bestimmte seiner Glanzwerke als inhaltlich genau definierte handwerkliche Auftragsarbeiten für die damaligen Obrigkeiten schwitzend noch rechtzeitig vor einem Spiel- und Saufgelage anfertigte, ist für die Rolle dieser Kompositionen in den heutigen Kulturverhältnissen irrelevant, weil sie eine ästhetisch einmalige Qualität besitzen.

Spielfilme, die intuitiv die Atmosphäre von Krisen- und Wendezeiten erfassen und dem »Prinzip Hoffnung« ein visuelles Fünkchen erhalten, sind immer auch langfristig von Bedeutung, wenn sie qualitativ ästhetische Maßstäbe setzen. Nicht zufällig scheinen in einigen Sequenzen von ICH WAR NEUNZEHN zwei Filme auf, von denen Wolf sagte, dass sie ihn beeinflusst haben: Michail Kalatosows DIE KRANICHE ZIEHEN (UdSSR) von 1957 und Alain Resnais' NACHT UND NEBEL (F) von 1955. Wolf führt mit beiden Filmen einen ästhetischen und geschichtsbewussten Diskurs, dessen geografische Dimension zwischen Moskau und Paris liegt. Gregors über die Bäume schweifender Blick zum Himmel und die Stille des Kamerablicks auf Wachturm und KZ-Zaun können beim Zuschauer Erinnerungsbilder, eben an DIE KRANICHE ZIEHEN und an NACHT UND NEBEL, aktualisieren – an Krieg und Vernichtungspolitik. Visuelle Erinnerungen an zwei der wichtigsten europäischen Filme, die uns auch heute noch bewegen können. Die Filmästhetik, wie hier deutlich wird, ist auch immer jener Teil, der im Blick des Zuschauers zu einer verbindenden Geste hin zum Filmemacher und seiner Perspektive auf die sichtbaren und unsichtbaren Realitäten werden kann. Wolf war hier ein Meister der europäischen Filmsprache und ihrer das Publikum ansprechenden Offenheit. Das unterscheidet ideologisch geschlossene Filmbilder etwa in Kurt Maetzig's Bio-Pic THÄLMANN⁶ vom künstlerisch offenen Filmdiskurs, dessen Wirkung auf *Verhältnisse* zielt und nicht auf die Bestätigung von Dogmen. Es geht daher weniger um die di-

6 ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE (DDR 1954, Kurt Maetzig), ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE (DDR 1955, Kurt Maetzig).

rekte Überlieferung des Antifaschismus als museales Erbe für Gedenkstätten, sondern um seine Verarbeitung in gruppenkollektiven Erinnerungen und um die Millionen erreichenden ästhetischen Bearbeitungen, die die nationalen Erinnerungsdiskurse nicht stromlinienförmig opportun verflachen, sondern in der Differenz das Besondere der individuellen und Gruppen-Erinnerung bewahren. Langfristig wird sich ein solches aktiv zu rezipierendes Erbe als beständig erweisen, gerade auch weil es mit dem nicht-abgeschlossenen Projekt »Aufklärung« zu tun hat, offen ist für nachwachsende Generationen und eine überhaupt noch nicht erschlossene zivilgesellschaftliche Dimension birgt, die nur die europäische antifaschistische Erfahrung des 20. Jahrhunderts ins 21. Jahrhundert tragen kann.

ICH WAR NEUNZEHN wurde angenommen, das Politbüro machte vorübergehend seinen Frieden mit Konrad Wolfs Eigensinn, Erich Honecker und andere waren bei der Premiere im »International« dabei, DER AUGENZEUGE berichtete. Eine der Qualitäten des Films ist darin zu sehen, dass er generationenübergreifend diskutiert, 1968 im Blick auf die Vergangenheit in die Zukunft deutet. Wolf betonte diese Betrachtungsweise unter Verweis auf eine in Leipzig angefertigte Rezeptionsstudie, nämlich diejenigen zu erreichen, die »diese Zeit nicht erlebt haben und von den Ereignissen dieses Wendepunktes in unserer Geschichte nur vom Erzählen, aus der Literatur oder aus unseren Filmen (die unser Problem nicht immer erfolgreich behandelten), also aus zweiter Hand, erfahren haben.«⁷

Zeigt man den Film heute einem jüngeren Publikum, so hat sich dabei nichts verändert. Der Film aus seiner Zeit – gerade weil er so persönlich ist – ist heute ein zeitloser Film über 1945, über Fragen an die Deutschen und auch über Fragen an diejenigen, die zu überlegen hatten, ob sie in den deutschen Nachwinter zurückkehren, dableiben wollten. Christa Wolf, Anna Seghers, Arnold Zweig,

7 »Konrad Wolf, Künstler und Gesellschaft. Interview von György Fenyves«, (1968, Budapest), in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, 3/1985, S. 180.

Louis Fűrnberg, Bertolt Brecht, Lea Grundig, Peter Edel und andere entschieden sich für eine antifaschistische Hoffnung in der DDR. Exilierte wie Lion und Martha Feuchtwanger, Peter Weiss, Erich Fried entschieden sich anders. Beide Entscheidungen waren – von heute aus betrachtet – richtig, eben so, wie es Peter Weiss auf die Frage, warum er nicht nach Deutschland zurückkehre, bemerkte. Er fragte schlicht: »Von einem Exil in ein anderes?«

1945 war gewiss keine »Stunde null«, sondern – was Wolfs Film zeigt – eine Herausforderung, die Jahrhundertmitte einer Suche und ein Film über die *longue durée* von Mentalitäten und *Verhältnissen*. Für die DEFA war er eine Wende, für Konrad Wolf ein Abschluss seiner jüdischen Trilogie, die er mit STERNE und PROFESSOR MAMLOCK begonnen hatte.

Im November 1969 findet in Südvietnam das Massaker von My Lai statt. Krieg, Antihumanismus, Kriegsverbrechen, Verbrechen gegen die Menschlichkeit sind öffentliche Themen, die Radikalität der Studentenbewegung strahlt über die Mauer nach Ost. Über die Mauer nach West kommen nicht allein die Werke von Marx und Engels, sondern auch die Geschichten der Arbeiterbewegung, der Klassenkämpfe, eine Literatur, für die der Himmel plötzlich nicht mehr geteilt ist. Der Kalte Krieg erscheint als politisches Hobby älterer Herren in Regierungssitzen West und Ost. Tausende Raubdrucke, Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*, Walter Benjamin und andere werden gelesen. Nicht-öffentlich, so wissen wir, gab es Diskussionen über den sturen Obrigkeitsgeist von Regierungen und auch von Mitgliedern des Politbüros. Erinnert sei nur an Jurek Beckers Kampf um Buch und Film JAKOB DER LÜGNER (DDR, ČSSR 1974, Frank Beyer). Die aktuellen politischen Diskussionen und die Suche nach Themen und Filmprojekten verbanden sich in den Überlegungen der DEFA-Kollektive. Das Projekt Humanismus war für viele nicht abgeschlossen und ließ sich nicht auf eine zum Teil pathetische Rezeption des bürgerlichen Erbes oder auf subalterne Auftragsarbeiten reduzieren.

Die öffentliche Resonanz über ICH WAR NEUNZEHN war noch nicht verklungen, da zeigte DER AUGENZEUGE bereits erste Bilder von Wolfs Dreharbeiten an seinem neuen großen Kooperationsprojekt mit Lenfilm, Lion Feuchtwangers Jahrhundertroman *Goya – oder der arge Weg der Erkenntnis*⁸. Wolf, im zitierten Interview nach der Rolle des Autorenfilms befragt, legt in der Antwort ein Bekenntnis zum Autorenfilm ab und zum Verhältnis von Künstler und Gesellschaft. Er geht von ICH WAR NEUNZEHN aus und spricht über GOYA, aber eben nicht nur über Goya als den ersten Künstler der Moderne, auch über sich, über die Rolle der Filmkunst. Wolf wörtlich: »Der Anspruch und die Kraft des Beharrens. Der Kampf gegen den Dogmatismus, auch im Scharten der Inquisition, und, anstelle von Statements, ein Werk, das von den Massen atmosphärisch, philosophisch und gefühlsmäßig nachvollziehbar ist.«⁹ Er sagt nicht »nachvollzogen wurde« sondern »nachvollziehbar ist«. Feuchtwanger und Wolf hatten einander gefunden. Das Motto, Goyas Radierung *El sueño de la razón produce monstruos/Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* aus der Sammlung der *Caprichos*, war nun auch nicht weit von Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* entfernt. Die Kritik der Zustände ist immer auch eine Kritik der vorgefundenen Kritik, die Kritik der Inquisition impliziert die ästhetische Abrechnung mit ideologischen Apparaten. Die Kritik der Ideologien ist auch eine Kritik des Fundamentalismus und des kurzsichtigen nationalen und internationalen Opportunismus, wenn es um rein interessen- und nicht wertgeleitete Politik geht. Von der populistischen Selbstzensur ganz zu schweigen. GOYA ist einer der aktuellsten Filme zu Beginn des 21. Jahrhunderts. GOYA nur im Kontext des anderen Künstler-Films, Wolfs DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ (1974), zu sehen, verkürzt daher die humanistische Disposition und künstlerische Kreativität des

8 Lion Feuchtwanger: *Goya – oder der arge Weg der Erkenntnis*, (erstmal erschienen 1951 in Frankfurt am Main) 3. Aufl., Berlin: Aufbau-Verlag 2003.

9 »Konrad Wolf, Künstler und Gesellschaft. Interview von György Fenyves«, S. 181.

Autor-Regisseurs. Anders gesagt – und mit aller behutsamen Vorsicht: Wir sollten, so wie Barton Byg es von der DEFA Library in Amherst aus in seiner notwendigen Kritik an dem merkwürdigen, aber nicht denkwürdigen *Sonnensucher*-Buch¹⁰ anregte, Filme wie die genannten nicht allein aus der Perspektive der DEFA-Innenansicht oder des Kalten Krieges und seiner verbockten Kinder betrachten.¹¹ Aus dem Persönlichen und zeitgeschichtlich Konkreten leuchtet uns auch etwas Universelles und Zeitloses entgegen, in dem Humanismus und Antifaschismus verschmelzen. Ich zitiere Wolf: »Auf dem Pariser Kongreß der Schriftsteller zum Schutz der Kultur 1935 sagte Lion Feuchtwanger sinngemäß, daß er sich bemühe, historische Romane für die Vernunft zu schreiben, gegen die Dummheit und Gewalt, gegen das, was Marx das Versinken in die Geschichtslosigkeit nannte. Und genau so stellt sich die Epoche Goyas dar. Feuchtwangers Konzeption entsprach unseren Vorstellungen (den bulgarischen Koautor des Drehbuchs Angel Wagenstein mit eingeschlossen). Die Historizität des Romans vorausgesetzt, finden wir im Schicksal und in der Persönlichkeit Goyas einen Schlüssel zu gegenwärtig aktuellen Fragen.«¹² Die Verantwortung des Künstlers ist nicht auf Klassenfragen zu reduzieren. »Der große Künstler«, so Wolf, »ist Richter seiner Epoche, der die herrschenden Kräfte von neuen, historisch höheren Positionen aus zeigt, und er spricht mit seiner Kunst unbarmherzig das Urteil über sie.«¹³ – Auch in ICH WAR NEUNZEHN.

10 Wolfgang Jacobson, Rolf Aurich: *Der Sonnensucher Konrad Wolf*, 1. Aufl., Berlin: Aufbau-Verlag 2005.

11 Barton Byg: »Wem gehört Konrad Wolf?«, in: *Retrospektive Konrad Wolf*, Programmheft des Filmarchiv Austria Nr. 33, S. 14–21.

12 Konrad Wolf: »GOYA – ODER DER ARGE WEG DER ERKENNTNIS« (1970), in: »Konrad Wolf, Künstler und Gesellschaft. Interview von György Fenyves«, S. 190.

13 Ebd., S. 191.

SPUREN DER ERINNERUNG

DIE BILDER DES ZEUGEN SCHATTMANN (R: Kurt Jung-Alsen, DDR, TV 1972) – Einführung DER FREITAGABEND/I. Teil

Einordnung des Werks

Peter Edels autobiografischer Roman *Die Bilder des Zeugen Schattmann*¹ erscheint erstmals 1969 und wird bis 1988 immer wieder neu aufgelegt. Er gehört zu den meistgelesenen Büchern in der DDR. Peter Edel erhält für *Schattmann* 1970 den Nationalpreis und den Vaterländischen Verdienstorden in Gold.

Der Verlag der Nationen als Herausgeber schlägt dem Fernsehen der DDR umgehend eine Verfilmung vor, auf die man sofort eingeht. Das Projekt geht bereits im Frühjahr 1971 in Produktion. 1972 strahlt das DDR-Fernsehen die vierteilige Serie DIE BILDER DES ZEUGEN SCHATTMANN erstmals in ihrem 1. Programm in Fortsetzung der antifaschistischen Traditionslinie aus, die sich im staatlichen Auftrag in der Kunst, Literatur und eben auch in Film und Fernsehen herausgebildet hat. Bis 1989 werden die Filme im 1. und 2. Programm des Fernsehens der DDR wiederholt gezeigt.²

Die Auseinandersetzung mit Krieg und Nationalsozialismus vor allem als Pflichterfüllung oder politischen Gehorsam mit zu erwartender Belohnung zu sehen, würde viele Autoren, Regisseure, Schauspieler verletzen, die sich ehrlich bemühten, die Vergangenheit sich selbst und ihrem Publikum bewusst zu machen. Die der Frage nachgingen, wie man sich ein Land erklären konnte, das ganz Europa und die Welt unterwerfen wollte, das seine Bürger zu Gewalt und

1 Peter Edel: *Die Bilder des Zeugen Schattmann*, Berlin 1969.

2 Elke Schieber: *Die Bilder des Zeugen Schattmann, Recherche zu einem Fernsehfilm*, Potsdam 2007, S. 17.