

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 Schoß

»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

fahren formt sich zum »letzten Satz« (LM, 295) und letzten Bild. Ganz im Sinne von *literature* bzw. *cinema engagée*, einer Kunst – das war die Überzeugung Seemanns –, die bewirken könne, wenn sie zu wirken verstehe.¹¹⁹

Nichtsdestotrotz ist diesem »Widerstandshelden« ein Zweifel, eine Ohnmacht eingeschrieben. Wohl kaum ist Philippi, der sich mit kompromittierender Gestikulation Johann in den Weg stellt, repräsentatives Exempel eines »antifaschistischen« Helden *avant la lettre*, keine idealisierte Lichtgestalt, die sich für Glorifizierungen eignet – wie es sie so zahlreich in Literatur und Film der DDR gegeben hat. Erneut verdankt es sich vor allem Seemanns bzw. Böwes Kunst, den Maler Philippi nicht als Verkörperung des Zeigefingers daherkommen zu lassen. Dafür ist die Figur viel zu sehr als Narr getarnt – der Narr, der bekanntlich das Recht besitzt, eine unbequeme Wahrheit auszusprechen, der den Mächtigen den Spiegel vorhält und dem einfachen Volk die Augen öffnet. Seine Redefreiheit bezahlt der Narr freilich mit dem Preis der Machtlosigkeit. Dennoch lässt ihn das nicht resignieren, er bleibt unbequemer Mahner. Seine Botschaft ist eine humanistische, die weit hinaus wie hinein, zum Publikum der DDR und andernorts hallen soll. Ob er Erfolg hat, bleibt offen.

119 Vgl. Wolf, Horst Seemann, S. 155.

Klaus Davidowicz

FRANK BEYERS NACKT UNTER WÖLFEN (DDR 1962)

und die Darstellung der Shoah im deutschen Spielfilm
der frühen 60er Jahre

»Hier im Westen hat man erst an die Gaskammern und Verbrennungsöfen geglaubt nach der amerikanischen Fernsehserie HOLOCAUST (USA 1978, Marvin J. Chomsky). Von der Verfilmung des Romans von Bruno Apitz *Nackt unter Wölfen* wußte man hier wenig.«¹

Diese überspitzte Formulierung von Ulrich Teschner enthält eine bittere Wahrheit – Spielfilme, die sich mit der Shoah und den problematischen deutsch-jüdischen Beziehungen der Nachkriegszeit beschäftigen, waren in den 50er und 60er Jahren im westlichen Teil Deutschlands eindeutig Mangelware. Im Wirtschaftswunderland besuchten allein 1958 817,5 Millionen Menschen die Kinos.² Was waren damals die einheimischen Produktionen? Nachdem Horst Wendlandt mit dem FROSCHE MIT DER MASKE (Dänemark 1959, Harald Reinl) und dem SCHATZ IM SILBERSEE (BRD, Jugoslawien, F 1962, Harald Reinl) die Edgar-Wallace- und Karl-May-Wellen erfunden hatte, dominierten diese Streifen und deren Epigonen aus dem Produktionsstudio von Artur Brauner die Leinwand, nachdem die Wellen der Heimat- und Schlagerfilme bereits langsam verebbten. Pappmaché-Actionkino, Kitsch, Weltflucht und Rührseligkeit füllten die Leinwände. Auch wenn man-

1 Ulrich Teschner: »... die haben unseren Sozialismus nicht verstanden.« (Gespräch mit dem Kameramann Günter Marcinkowsky), in: *Filmland DDR*, hg. von Harry Blunk und Dirk Jungnickel, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1991, S. 19.

2 Ulrich Gregor: *Geschichte des Films ab 1960*, München: Bertelsmann 1978, S. 122.

che der trashigen Krimis mittlerweile beinahe Kultstatus erreicht haben, so ist es doch ärgerlich zu sehen, welche Art Filme in einem Land des wirtschaftlichen Aufschwungs produziert wurden.

In welcher Form fand eine Auseinandersetzung mit dem »Dritten Reich« statt – wenn sie überhaupt stattfand? Die publikumswirksamen Filme waren natürlich Streifen, die Landsersicksale thematisierten, wie jene vier, die Frank Wysbar (1899-1967) gekonnt dramatisch inszenierte: *HAIE UND KLEINE FISCHE* (BRD 1957), *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN* (BRD 1960) *HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN* (BRD 1959), *FABRIK DER OFFIZIERE* (BRD 1960). In diesen im Schwarz-weiß-Schema gezeichneten Filmen werden die Wehrmachtsoldaten als Opfer porträtiert und ihre Leiden von den großen Stars des Nachkriegsfilms (Hansjörg Felmy, Joachim Hansen, Erik Schumann oder Horst Frank) überzeugend porträtiert. Mitunter sind die Grenzen zu verherrlichendem Nazi-Kitsch fließend, wie man sehr deutlich am *STERN VON AFRIKA* (BRD, Spanien 1957) von Alfred Weidenmann (1916-2000) sehen kann. Da verwundert es auch nicht, dass Weidenmanns Porträt von Wilhelm Canaris in *EIN LEBEN FÜR DEUTSCHLAND – ADMIRAL CANARIS* (BRD 1954) völlig zahnlos ausfällt. Ebenso gutmütig harmlos ist die berühmte Verfilmung des Zuckmayer-Stückes *DES TEUFELS GENERAL* (1955) von Helmut Käutner (1908-1980). Die wenigen Sequenzen, in denen auf die Shoah eingegangen wurde, sind später gekürzt worden, wie die Szene, in der Harras das Wort Vaterland buchstabiert: »V wie Volksgerichtshof! A wie Aufhängen! T wie Tod! E wie Erschießen! R wie Rassenverfolgung! L wie Lager! Auschwitz, Neuengamme, Dachau. Sehen Sie, so buchstabiert man heute in Deutschland Vaterland!«³

Allein Bernhard Wickis (1919-2000) *DIE BRÜCKE* (BRD 1959) ragt aus all diesen Landserdramen als tatsächlicher Anti-

3 Die Szene kommt bei 1:41:40 in der ungekürzten Fassung, während alle bislang erschienenen VHS und DVDs die gekürzte Fassung enthalten.



Curd Jürgens in *DES TEUFELS GENERAL* (D 1955, Helmut Käutner)

kriegsfilm heraus. Aber er blieb eine Ausnahme. »Auf Schuldzuweisungen wird verzichtet. Der Krieg erscheint als Schicksalsschlag, die Täter als Opfer. Politisch-historische Reflexion findet nicht statt. Sie alle zeigen den deutschen Soldaten als jemanden, der nur seine Pflicht getan hat, dabei »anständig« geblieben ist, oder als Verführten, der seinen Irrtum aber einsehen musste. Diese Filme haben zum Mythos »saubere Wehrmacht« beigetragen. Die Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944* des Hamburger Instituts für Sozialforschung thematisiert diese von der westdeutschen Nachkriegspublizistik betriebene Legendenbildung. Entsprechend heftig sind die Reaktionen der Ausstellungsgegner.«⁴

4 Martina Thiele: *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Münster: Lit-Verlag 2001, S. 105.

Die wenigen westdeutschen Produktionen, die sich mit der Shoah beschäftigten, wie Artur Brauners deutsch-jugoslawische Koproduktion ZEUGIN AUS DER HÖLLE (1965, Živorad »Zica« Mitković), waren erfolglos und verschwanden schnell wieder in den Archiven. Dabei ist ZEUGIN AUS DER HÖLLE ein bemerkenswerter Streifen, der sich eben auch mit den Problemen der Nachkriegsgesellschaft und den Nazi-Prozessen, wie dem Frankfurter Auschwitz-Prozess, befasst.

»Die Dreharbeiten zum Film [...] begannen am 9. August 1965, mithin zwölf Tage vor Prozessende und Urteilsverkündung im Frankfurter Auschwitz-Prozess. ZEUGIN AUS DER HÖLLE ist auf der einen Seite ein durchaus konventioneller Spielfilm des in die Krise geratenen Kommerzkinos der BRD, mit zahlreichen Konzessionen an den habituellen Zuschauergeschmack. Auf der anderen Seite ist dieser Film ein kostbares Dokument der Filmgeschichte in der Bundesrepublik Deutschland. Er gehört zu den wenigen Spielfilmen aus der BRD, übrigens bis heute, in denen der Holocaust als ein Problem der deutschen Nachkriegsgesellschaft in Erscheinung tritt. Darüber hinaus ist ZEUGIN AUS DER HÖLLE neben dem Fernsehspiel MORD IN FRANKFURT (BRD 1968, Rolf Hädrich) der einzige Spielfilm, in dem der Frankfurter Auschwitz-Prozess thematisiert ist, ohne dass dieser Prozess namentlich und tatsächlich vorkommt. [...] Kommerziell war ZEUGIN AUS DER HÖLLE ein Flop, wenngleich über die Besucherzahlen in den Kinos keine glaubwürdigen Angaben überliefert sind.«⁵

Die ZEUGIN AUS DER HÖLLE enthielt »wegen handwerklicher Mängel« kein Prädikat, während andere deutsch-jugoslawische Produktionen wie WINNETOU (1965, Harald Reinl) oder DIE NIBELUNGEN TEIL 1 (1966, Harald Reinl) mit dem Sport-

5 Ronny Loewy: »Zeugin aus der Hölle«, in: »Gerichtstag halten über uns selbst ...«: Geschichte und Wirkung des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses, hg. im Auftrag des Fritz-Bauer-Instituts von Irmtrud Wojak, Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2001, S. 265–271.

ler Uwe Beyer als Siegfried mit dem Prädikat »wertvoll« der Filmbewertungsstelle ausgezeichnet wurden, obwohl in beiden Produktionen »handwerkliche Mängel« wie der Einsatz von Insertmaterial aus anderen Filmen offensichtlich sind.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es seit Artur Brauners Produktion MORITURI (D/West 1948, Eugen York) sehr wohl filmische Auseinandersetzungen mit der Shoah gegeben hatte, die aber in leeren Kinosälen stattfand.

»Brauner erinnert sich 1995: »Als der Film damals zur Aufführung kam, sind die Fensterscheiben zerschlagen und Strickgase angedroht worden. Manche Kinos haben dann sofort den Film absetzen müssen. Heute würde es liberaler zugehen, wobei das Publikum trotzdem nicht in Scharen ins Kino rennt.«⁶

Die großen Kontroversen in Deutschland und Österreich, die die TV-Serie HOLOCAUST bei ihrer Erstaussstrahlung 1979 ausgelöst hat, erwecken den Eindruck, dass es zuvor nie Auseinandersetzungen mit der Shoah in Kino oder TV (z. B. engagierte Filme wie Egon Monks EIN TAG. BERICHT AUS EINEM DEUTSCHEN KONZENTRATIONSLAGER 1939, Ausstrahlung 1965) gegeben hätte.

»Als Holocaust, die wohl meistdiskutierte Fernsehserie überhaupt, in der Bundesrepublik lief, war unter anderem in Koblenz ein Fernsehsender gesprengt worden, um die Ausstrahlung in diesem Bereich zu verhindern. [...] Es kam zu einem Zwischenfall, als zwei wahrscheinlich aus Deutschland stammende rechtsradikale Agitatoren auftraten. Die beiden Männer verwickelten zuerst KZ-Besucher aus Argentinien in Diskussionen und behaupteten, die ganze Geschichte mit dem Konzentrationslager Mauthausen sei ein Schwindel. Danach begannen sie Flugblätter zu verteilen. [...] Die Grenzkontrollstellen werden in den kommenden Tagen speziell auf

6 Thiele, Publizistische Kontroversen, S. 151.

Einreisende aus dem süddeutschen Raum achten, um eventuelles NS-Propagandamaterial beschlagnahmen zu können.⁷

Man hat zuweilen den Eindruck, dass jeder Shoah-Film – von MORITURI bis in die Gegenwart – sozusagen »das Rad neu erfindet«, da jedes Mal Reaktionen zu beobachten sind, in denen berichtet wird, dass man »so etwas noch nie gesehen hätte«. Daneben findet sich natürlich auch die breite Masse jener Zuschauer, die nicht müde werden, Behauptungen wie die folgende gebetsmühlenartig von sich zu geben: »Sie, das ist für uns kein Abendprogramm. Wir wollen uns abends unterhalten. Diese Sachen wachsen uns schon zum Hals heraus. Jahrelang geht das schon so dahin. Das ist ja schon wie ein aufgewärmtes Gulasch.«⁸

Nachdem dann auch die Kontroverse um HOLOCAUST langsam in Vergessenheit geriet, sollte es Steven Spielbergs SCHINDLER'S LIST (USA 1993) sein, in dessen Fahrwasser das Gefüh' l verbreitet wurde, die Shoah sei niemals auf der Leinwand und den Bildschirmen thematisiert worden. Doch gerade die berühmten nächtlichen Bilder der Konzentrationslager in SCHINDLER'S LIST haben ihre Vorbilder in Produktionen, die in der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Darstellung der Shoah im Film nur wenig berücksichtigt wurden – die DEFA-Filme.

So ist es mehr als bedauerlich, dass die Produktionen der DEFA, die sich mit der deutsch-jüdischen Geschichte beschäftigen, nahezu unbekannt geblieben sind, obwohl sich darunter einige der bedeutendsten deutschsprachigen Spielfilme zu dieser Thematik befinden: EHE IM SCHATTEN (1947, Kurt Maetzig), AFFAIRE BLUM (1948, Erich Engel), DIE BUNTKARIERTEN (1949, Kurt Maetzig), STERNE (DDR, Bulgarien 1959, Konrad Wolf), PROFESSOR MAMLOCK (1961, Konrad Wolf), DAS ZWEITE GLEIS (1962, Hans-Joachim Kunert), DIE BILDER DES ZEU-

7 Österreichische Nachrichten, 1.3.1979, S. 5.

8 Leserbrief in: Neue Kronen Zeitung, 2.3.1979, S. 16-17.

GEN SCHATTMANN (1972, TV, Kurt Jung-Alsen), LEVINS MÜHLE (1980, Horst Seemann), um nur einige zu nennen.

Es ist ja nicht nur so, dass in den westdeutschen Kinos der späten 50er und frühen 60er Jahre vor allem Berliner Nebel, London und jugoslawische Felsen den »Wilden Westen« vorgaukelten, sondern das wirklich Paradoxe an dieser deutsch-deutschen Geschichte ist, dass auch noch stets wiederholt wird – von der Zeit des Kalten Krieges bis in die Gegenwart – dass sich die Filmschaffenden in der DDR weder mit dem Judentum noch mit dem Antisemitismus beschäftigt hätten.

Der einzige Film, der einen großen Bekanntheitsgrad jenseits des »Eisernen Vorhanges« erreicht hat, war Frank Beyers JAKOB DER LÜGNER (1974, Frank Beyer). Dies ist auch der einzige DEFA-Film neben PROFESSOR MAMLOCK der z. B. von Annette Insdorf erwähnt wird.⁹ Der Erfolg von Beyers Film führte auch zu dem völlig überflüssigen Remake JAKOB THE LIAR (USA, Frankreich, Ungarn 1999, Peter Kassovitz) mit Robin Williams in der Titelrolle. Armin Müller-Stahl, der in Beyers Verfilmung Roman Schtamm gespielt hatte, übernahm hier die Rolle des Dr. Kirschbaum (in der DEFA-Verfilmung Friedrich Richter). Die Besetzung von Schauspielern aus der (oft viel besseren) Vorlage ist ein seltsames Vorgehen vor allem amerikanischer Produzenten, um eine Verbindung zwischen Original und Remake herzustellen.

»Im Unterschied zu einigen westdeutschen Filmproduktionen sind in DEFA-Filmen jüdische displaced persons, Israelis deutsch-jüdischer Herkunft oder amerikanische Juden kein Thema. Das Gewicht liegt auf deutschen Juden und vielfältigen Fragen des Dazugehörens, der Identität und der Verantwortung. Die Oranienburger

9 Annette Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, 3. ed., Cambridge: Cambridge Univ. Press 2003.

Einreisende aus dem süddeutschen Raum achten, um eventuelles NS-Propagandamaterial beschlagnahmen zu können.⁷

Man hat zuweilen den Eindruck, dass jeder Shoah-Film – von MORITURI bis in die Gegenwart – sozusagen »das Rad neu erfindet«, da jedes Mal Reaktionen zu beobachten sind, in denen berichtet wird, dass man »so etwas noch nie gesehen hätte«. Daneben findet sich natürlich auch die breite Masse jener Zuschauer, die nicht müde werden, Behauptungen wie die folgende gebetsmühlenartig von sich zu geben: »Sie, das ist für uns kein Abendprogramm. Wir wollen uns abends unterhalten. Diese Sachen wachsen uns schon zum Hals heraus. Jahrelang geht das schon so dahin. Das ist ja schon wie ein aufgewärmtes Gulasch.«⁸

Nachdem dann auch die Kontroverse um HOLOCAUST langsam in Vergessenheit geriet, sollte es Steven Spielbergs SCHINDLER'S LIST (USA 1993) sein, in dessen Fahrwasser das Gefüh' il verbreitet wurde, die Shoah sei niemals auf der Leinwand und den Bildschirmen thematisiert worden. Doch gerade die berühmten nächtlichen Bilder der Konzentrationslager in SCHINDLER'S LIST haben ihre Vorbilder in Produktionen, die in der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Darstellung der Shoah im Film nur wenig berücksichtigt wurden – die DEFA-Filme.

So ist es mehr als bedauerlich, dass die Produktionen der DEFA, die sich mit der deutsch-jüdischen Geschichte beschäftigen, nahezu unbekannt geblieben sind, obwohl sich darunter einige der bedeutendsten deutschsprachigen Spielfilme zu dieser Thematik befinden: EHE IM SCHATTEN (1947, Kurt Maetzig), AFFAIRE BLUM (1948, Erich Engel), DIE BUNTKARIERTEN (1949, Kurt Maetzig), STERNE (DDR, Bulgarien 1959, Konrad Wolf), PROFESSOR MAMLOCK (1961, Konrad Wolf), DAS ZWEITE GLEIS (1962, Hans-Joachim Kunert), DIE BILDER DES ZEUGEN

7 Oberösterreichische Nachrichten, 1.3.1979, S. 5.

8 Leserbrief in: Neue Kronen Zeitung, 2.3.1979, S. 16-17.

GEN SCHATTMANN (1972, TV, Kurt Jung-Alsen), LEVINS MÜHLE (1980, Horst Seemann), um nur einige zu nennen.

Es ist ja nicht nur so, dass in den westdeutschen Kinos der späten 50er und frühen 60er Jahre vor allem Berliner Nebel, London und jugoslawische Felsen den »Wilden Westen« vorgaukelten, sondern das wirklich Paradoxe an dieser deutsch-deutschen Geschichte ist, dass auch noch stets wiederholt wird – von der Zeit des Kalten Krieges bis in die Gegenwart – dass sich die Filmschaffenden in der DDR weder mit dem Judentum noch mit dem Antisemitismus beschäftigt hätten.

Der einzige Film, der einen großen Bekanntheitsgrad jenseits des »Eisernen Vorhanges« erreicht hat, war Frank Beyers JAKOB DER LÜGNER (1974, Frank Beyer). Dies ist auch der einzige DEFA-Film neben PROFESSOR MAMLOCK der z. B. von Annette Insdorf erwähnt wird.⁹ Der Erfolg von Beyers Film führte auch zu dem völlig überflüssigen Remake JAKOB THE LIAR (USA, Frankreich, Ungarn 1999, Peter Kassovitz) mit Robin Williams in der Titelrolle. Armin Müller-Stahl, der in Beyers Verfilmung Roman Schtamm gespielt hatte, übernahm hier die Rolle des Dr. Kirschbaum (in der DEFA-Verfilmung Friedrich Richter). Die Besetzung von Schauspielern aus der (oft viel besseren) Vorlage ist ein seltsames Vorgehen vor allem amerikanischer Produzenten, um eine Verbindung zwischen Original und Remake herzustellen.

»Im Unterschied zu einigen westdeutschen Filmproduktionen sind in DEFA-Filmen jüdische displaced persons, Israelis deutsch-jüdischer Herkunft oder amerikanische Juden kein Thema. Das Gewicht liegt auf deutschen Juden und vielfältigen Fragen des Dazugehörens, der Identität und der Verantwortung. Die Oranienburger

9 Annette Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, 3. ed., Cambridge: Cambridge Univ. Press 2003.

Straße ist in diesen Filmen näher als Tel-Aviv oder Manhattan. Kurz, jüdische Themen sind vor allem deutsch-jüdische Themen.¹⁰

In diesen Filmen finden sich mitunter Bilder und Szenen von einer beeindruckenden Intensität und Wirkkraft. Der Anfang von *STERNE* mit den Bildern von der nächtlichen Ankunft im Konzentrationslager sollte Spielbergs Kameramann Janusz Kaminski kopieren und dämonisch aufblasen.

Die beiden US-Produktionen, in denen zeitgleich mit *STERNE* westdeutsche Zuschauer die Gelegenheit hatten, sich mit Themen zur Shoah auseinanderzusetzen, halten in keiner Weise einem Vergleich mit *STERNE* stand – weder vom Drehbuch noch von der suggestiven Kameraführung eines Werner Bergmann. Die beiden amerikanischen Spielfilme *THE YOUNG LIONS/DIE JUNGEN LÖWEN* (1958, Edward Dmytryk, BRD-Start: 5. April 1958) und *THE DIARY OF ANNE FRANK* (1959, George Stevens) sind typische Hollywood-Epen aus dem 20th Century-Fox-Studio, das mit dem Bildformat Cinemascope gegen die TV-Konkurrenz antrat. Im Kriegsepos *THE YOUNG LIONS*, das durch einen blondierten Marlon Brando als Nazi geradezu Kult-Charakter erreichte, kann man in einer kurzen Szene die Befreiung eines Konzentrationslagers sehen. Die deutsche Fassung des 162 Minuten langen Films wurde um sechs Minuten gekürzt – angeblich um die Freigabe ab zwölf statt ab sechzehn Jahren durchzusetzen. Doch die fehlenden sechs Minuten bestehen aus Bildern der ausgemergelten und hohlwangigen Gestalten des Konzentrationslagers und zeigen, wie Maximilian Schell auf seine eigenen Soldaten schießt, um sie weiter anzutreiben. Ein deutscher Offizier, der seine eigenen Leute abknallt und ausgehungerte KZ-Insassen waren offensichtlich Bilder, die der Verleih dem deutschen Wirtschaftswunderpublikum ersparen wollte. Auch die verkitschte Hollywood-Version des *Tage-*

10 Frank Stern: »Ein Kino subversiver Widersprüche. Juden im Spielfilm der DDR«, in: *Apropos: Film 2002 – Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, hg. von Ralf Schenk und Erika Richter, Berlin: Bertz Verlag 2002, S. 21–22.



THE YOUNG LIONS/DIE JUNGEN LÖWEN (1958, Edward Dmytryk, BRD-Start: 5. April 1958)

buchs der Anne Frank wurde für das westdeutsche Publikum von 171 auf 152 Minuten gekürzt. Die Szenen der Nachkriegszeit, in denen man bei Otto Franks Rückkehr aus dem KZ hört, wer alles aus dem Versteck ermordet wurde, sind der Schere zum Opfer gefallen. Ein anderer Film von Edward Dmytryk, *CROSSFIRE* von 1947, in dem es um den Mord an einem jüdischen Soldaten geht, kam erst gar nicht in die deutschen Kinos.

Unmittelbar nach dem Mauerbau wurde die Situation auch nicht besser. In den westdeutschen Kinos läuft das mit Stars überhäufte »courtroom«-Drama *JUDGEMENT AT NUREMBERG/DAS URTEIL VON NÜRNBERG* (1961, Stanley Kramer), dessen einzige Stärke Originalszenen sind, die als Film im Film in der Verhandlung präsentiert werden. Während das *URTEIL VON NÜRNBERG* seine Uraufführung am 14. Dezember 1961 in Berlin hat, beginnen in der DDR die Vorarbeiten für einen der wichtigsten filmischen Beiträge zur Auseinandersetzung mit der Shoah: *NACKT UNTER WÖLFEN*.

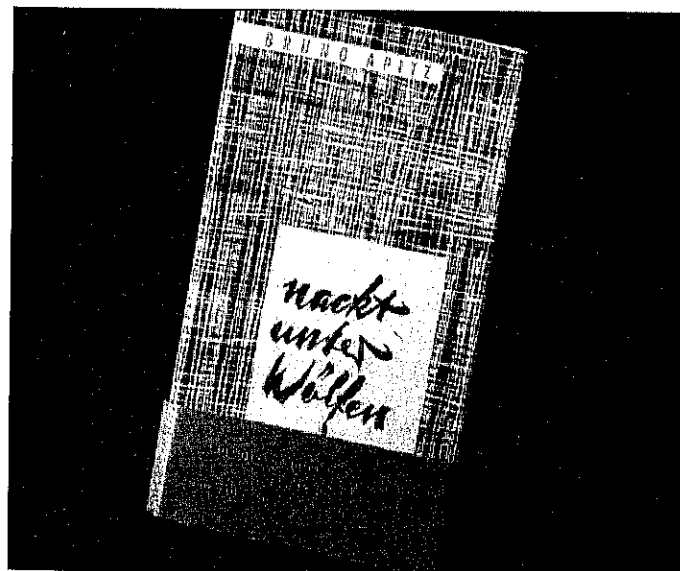
Bruno Apitz' (1900–1979) Roman *Nackt unter Wölfen* war bereits 1958 im Mitteldeutschen Verlag in Halle erschienen. Apitz, bereits in jungen Jahren aktiver Kommunist, war schon seit 1933

in die Todesmaschinerien der Nazis verstrickt gewesen. Nach Jahren der Gefängnishaft wurde er am 4. November 1937 nach Buchenwald deportiert, wo es ihm gelang, bis zum Kriegsende zu überleben. Schon sehr früh veröffentlichte er Teile seiner Erinnerungen.¹¹ Ein Zeugnis seines künstlerischen Geschicks, das ihm teilweise half, Überlebensstrategien zu entwickeln, ist die Skulptur *Das letzte Gesicht*. Nachdem 1944 durch US-Bombardierungen die berühmte »Goethe-Eiche« in Buchenwald beschädigt worden war, gelang es Apitz, ein Stück dieses Holzes zu ergattern, woraus er eine Art Totenmaske schuf. Auch konzipierte er bereits im selben Jahr die Geschichte *Esther*, die er nach dem Krieg beendete und 1959 veröffentlichte. Apitz erzählt hier die Liebesgeschichte zwischen der Jüdin Esther und dem Kapo Oswald in einem namenlosen KZ, wobei er schon hier das Moment des kommunistischen Widerstands auf sehr düstere Weise thematisiert: »Einmal sah sie sich, wie sie dem Arzt die Kehle zudrückte, ihm die Pistole entriß und davonjagte. Dann phantasierte sie, wie Oswald mit einer Schar Kameraden aus dem Hinterhalt hervorbrach, um sie zu befreien. In schneller Folge wechselten die Bilder ihrer erhitzten Gedanken. Sie hörte sich selbst zu, wie sie mit dem Arzt sprach in flammenden Worten. In gleitendem Übergang aber wurden ihre Worte zur Ansprache an die Frauen, sich zu befreien.«¹²

Während seiner Zeit als Dramaturg bei der DEFA legt Apitz 1954 einen rund sechzigseitigen Drehbuchentwurf vor, in dem es um die letzten Tage in Buchenwald und die Rettung eines Kindes geht. Aber der Plan wird abgelehnt und Apitz wählt schließlich die Romanform. Doch auch hier stößt Apitz nach mehreren Ablehnungen erst beim Mitteldeutschen Verlag auf Interesse. 1958 schließlich beendet Apitz seinen Roman, dessen Erscheinen gut

11 Siehe: *Das war Buchenwald! Ein Tatsachenbericht*, hg. von der Kommunistischen Partei Deutschlands Stadt und Kreis Leipzig, Leipzig: Verlag für Wissenschaft und Kultur 1945.

12 Bruno Apitz: *Esther*, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1988, S. 37.



mit der Eröffnung der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald im selben Jahr zusammenfällt. Das Buch wird zu einem internationalen Bestseller mit Übersetzungen in mehr als dreißig Sprachen. 1960 wird es in den Schulen der DDR als Pflichtlektüre aufgenommen – und bleibt es bis zum Mauerfall. Am 14. September 1958 wird *Nackt unter Wölfen* als Hörspielfassung gesendet (Regie: Horst Liepach) und der Deutsche Fernsehrundfunk (DDF) verfilmt unter der Regie von Georg Leopold (1920-2004) 1960 den Roman nach einem Drehbuch von Bruno Apitz. Dieser TV-Film mit Fred Delmare, Hans-Peter Minetti und Peter Sturm wird am 10. April 1960 ausgestrahlt. Auch dieser Film zeigt am Anfang bewegende Bilder von der Ankunft der Menschen, die von Auschwitz nach Buchenwald deportiert wurden. Schwarzer Rauch, Bilder eines Zuges und des Krematoriums von Buchenwald dominieren die Szene.

Kurz nach dem Mauerbau, den Apitz mit dem Satz »Nicht mehr nackt unter Wölfen«¹³ kommentiert, entsteht schließlich der Kinofilm NACKT UNTER WÖLFEN. Zunächst sollte die Regielegende des Deutschen Theaters Wolfgang Langhoff (1901-1966) die Kinoversion drehen. Langhoff schrieb 1935 den Bericht »Wir sind die Moorsoldaten«. Doch seine engagierte Theaterarbeit lässt eine Filmregie zu diesem Zeitpunkt nicht zu. Schließlich soll Frank Beyer (1932-2006) die Regie übernehmen. Beyer hatte zuletzt die beiden Kriegsdramen FÜNF PATRONENHÜLSEN (1960) und KÖNIGSKINDER (1962) abgedreht.¹⁴ Die nüchterne Dramatik von KÖNIGSKINDER, in der auf eindrückliche Weise die Anfänge des »Dritten Reiches« und z. B. die Widerwärtigkeit der SA und deren Brutalität gezeigt werden, vermag auch heute noch zu überzeugen, während der »Dritte-Reichs«-Verklärungskitsch in Form von »Event-Movies«, mit denen in den letzten Jahren TV und Kinos überflutet wurden, teilweise so widerwärtig ist, dass man sich beim Anblick des TV-Filmes DIE GUSTLOFF (ZDF 2008) geradezu nach Wysbars NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN zurücksehnt, was einiges heißt.

»Und noch ein Untergang. Nach den letzten Tagen im Führerbunker, nach den Bombennächten von Dresden, nach Flucht und Vertreibung ist die deutsche Histotainment-Industrie inzwischen warmgelaufen, um sich in ganz großem Stil des vielleicht symbolträchtigsten Ereignisses aus den letzten Tagen des Dritten Reichs anzunehmen: der Versenkung der »Wilhelm Gustloff« durch russische U-Boot-Torpedos. Die schlimmste Schiffskatastrophe aller Zeiten ist gerade groß genug, um noch einmal jenes alte Lied anzustimmen, nach dem ein paar perfide Nazis ihre Leute in den Untergang getrieben haben. Denn der frühere KDF-Kreuzer, der in der Nacht auf den 31. Januar 1945 in der eiskalten Ostsee unterging und 9.000 Kinder, Frauen, alte Männer und nur ein paar Soldaten

13 In: *Neues Deutschland*, 15.8.1961, S. 4.

14 Siehe: Frank Beyer: *Wenn der Wind sich dreht*, München: Econ 2001.



mit sich riss, lässt sich bequem als schiefes Sinnbild in Szene setzen: Da säuft ein Volk von Unschuldigen ab. [...] Die »Gustloff« ist das schlichteste, schludrigste und scheußlichste Eventmovie seiner Art seit langer Zeit.«¹⁵

Beyer hätte nach den KÖNIGSKINDERN lieber einen zeitgenössischen Film gemacht. Dennoch wird NACKT UNTER WÖLFEN sein nächstes Projekt. Er schrieb am 14.1.1961 an Bruno Apitz: »Lieber Genosse Apitz, nachdem ich unser Gespräch noch einmal gründlich durchdacht habe, bin ich zu dem Entschluss gekommen, Deinen Film im Anschluss an die »Königskinder« zu machen. Die Genossen unserer künstlerischen Arbeitsgruppe haben mich darin bestärkt. Ich hatte nach unserem Gespräch im Stadtbüro Dir gegenüber ein schlechtes Gewissen, denn Dein Buch ist so bedeutend, dass ein Regisseur eigentlich bedenkenlos ein solches Angebot akzeptieren muss. Aber ich hoffe, Du hast das, was ich dort gesagt habe, richtig verstanden. Es kam wirklich aus dem uns alle

15 Christian Buß: »Tut-tut hier kommt der Opfer-Dampfer«, in: *Der Spiegel*, 1.3.2008.

belastenden Gefühl, dass wir die Gestaltung unseres sozialistischen Lebens in der Republik vernachlässigen und dass gerade wir jungen Regisseure unser Teil dazu beitragen müssen.«¹⁶

Beyer schreibt zusammen mit Apitz das Drehbuch, der auch eine kleine Rolle im Film spielt.

»Als wir den Plan faßten, den Roman zu verfilmen, kam mancher Einwand. Meistens sagte man, daß die Menschen so etwas nicht mehr sehen wollen. Die DEFA hätte schon genügend darüber gebracht. In Wirklichkeit gibt es aber noch keinen Film, der den Widerstand der Häftlinge, ihren Kampf von innen heraus zeigt. Und wenn es angeblich niemand sehen will, so frage ich mich, warum das Buch zum ausgesprochenen Bestseller wurde?«¹⁷

Obwohl man in Schwarz-Weiß dreht, wird es der erste Film der DEFA im Breitwandformat Totalvision. Die ersten westdeutschen Breitwandfilme in Schwarz-Weiß waren übrigens nur Streifen aus der Edgar-Wallace-Reihe wie *DER ZINKER* (BRD, F 1963, Alfred Vohrer).

Von Mai bis September 1962 dauern die Dreharbeiten in Babelsberg und im KZ Buchenwald. Neben Fred Delmare (Pippig) und Peter Sturm (Rose) aus dem TV-Film agieren Erwin Geschonck (Walter Krämer), Armin Mueller-Stahl (André Höfel), Krystyna Wójcik (Marian Kropinski), Viktor Avdjuško (Leonid Bogorski), Gerry Wolff (Herbert Bochow), Boleslaw Plotnicki (Zacharias Jankowski), Erik S. Klein (Untersturmführer Reineboth), Wolfram Handel (Hauptscharführer Zweiling) und Herbert Köfer (Hauptsturmführer Kluttig) und Jürgen Strauch als das Kind.

Der Film beginnt im Jahr 1945 und beschreibt die letzten Wochen des KZ Buchenwald. Zu Beginn sieht man eine Szene, die im Grunde ergreifend und bedeutend genug ist, dass es für einen

16 Quelle: <http://www.filmportal.de/df/c4/Artikel,,,,,,,,F3AE11825C63C512E03053D50B372275,,,,,,,,.html> (Stand: 9.7.2008).

17 Werner Wertke: »Begegnung mit der Vergangenheit«, in: *Tribüne* (Ost-Berlin), 7.7.1962.



Todesmarsch in *NACHT UNTER WÖLFEN* (DDR 1962, Frank Beyer)

ganzen Spielfilm ausreichen würde. Ein Zug mit Überlebenden der Todesmärsche aus Auschwitz kommt in Buchenwald an. Man sieht, wie ausgehungerte und völlig gebrochene Menschen unter Bewachung wie Vieh ins Lager getrieben werden. Namenlose zerstörte Existenzen. Mit diesen wenigen Bildern hat Beyer den grausamen Todesmärschen eine würdige filmische Umsetzung gegeben, die ihresgleichen sucht.

Einer der Ankommenden war es gelungen, ein elternloses dreijähriges polnisch-jüdisches Kind (Jürgen Strauch) in einem Koffer zu verstecken. Politische Häftlinge in Buchenwald erklären sich bereit, das Kind weiter zu schützen, obwohl es die Widerstandsorganisation und ihre Vorhaben gefährdet. Die Lagerleitung erfährt von dem Kind und beginnt systematische Folterungen, um das Versteck des Jungen herauszubekommen. Dennoch gelingt es den Häftlingen, vor allem durch das Engagement des Lagerältesten Walter Krämer, das Kind zu retten. Als die amerikanischen Truppen immer näher rücken, beginnt der Aufstand in Buchenwald. Die Bewacher fliehen und die Amerikaner treffen auf das freie Buchenwald. Das Kind auf den Arm genommen stürmen die KZ-Insassen in die Freiheit.



Das Kind in NACKT UNTER WÖLFEN (DDR 1962, Frank Beyer)

Der rund zweistündige Film erlebt seine Uraufführung am 12.4.1963 im Berliner Kino Colosseum, wobei es eine Voraufführung für ehemalige Buchenwald-Häftlinge gegeben hatte. In den ersten zwei Wochen konnte der Film in Berlin, Leipzig, Weimar und Dresden über 84.000 Besucher anziehen.

In der Sowjetunion wurde der Film gleich 1963, während des Moskauer Film-Festivals im Juli, gezeigt und für den großen Preis nominiert. Nach einer sechsstündigen Stunden langen Debatte entschied sich die Jury, Federico Fellinis 8 ½ auszuzeichnen. Beyer bekam jedoch eine silberne Auszeichnung für die Regie. Erfolgreich war 8 ½ in Moskau allerdings nicht. Bei der Vorführung am 21. Juli sind 9.000 der 12.000 Zuschauer vorzeitig gegangen. Nominiert war übrigens auch ein anderes Kriegsepos, *THE GREAT ESCAPE* (USA 1963) von John Sturges. Darin geht es um den Ausbruch aus einem deutschen Kriegsgefangenenlager, wobei die Stars (wie Steve McQueen und James Garner) und die Action-Szenen zur Bombast-Musik von Elmer Bernstein im Vordergrund stehen. McQueen konnte in Moskau den Darstellerpreis gewinnen.

Nachdem *NACKT UNTER WÖLFEN* in Bulgarien, Kuba, der CSSR, Polen, Ungarn, Rumänien, Griechenland, Holland, Bel-

gien, Japan, England und Israel gezeigt worden war, kam er mit vierjähriger Verspätung schließlich am 18. April 1967 auch in die USA – allerdings von 119 auf 100 Minuten gekürzt.

In Westdeutschland wurden zwischen 1961 und 1968 nur drei- undzwanzig DEFA-Produktionen in den Kinos gezeigt und auch *NACKT UNTER WÖLFEN* wurde 1964 zunächst nur in einzelnen Sondervorstellungen in Frankfurt und München präsentiert, bevor er schließlich im November 1967 in den Kinos anlief.

Die reale Geschichte des »Buchenwald-Kindes« Stefan Jerzy Zweig ist bereits aufgearbeitet worden¹⁸ – neben den bereits erschienenen Autobiografien von Vater Zacharias und Stefan J. Zweig selbst.¹⁹ Die Familie Zweig (Vater Zacharias, Mutter Helena, Tochter Sylwia [geb. 1932] und der Sohn Stefan Jerzy [geb. 1941]) erleidet das Ghetto von Kraków und die Lager Biżanów, Skarżysko-Kamienna, Plaszów und schließlich ab August 1944 das KZ Buchenwald. Helena und Sylwia wurden ins KZ Auschwitz deportiert, wo sie ermordet wurden.

Der Lagerwiderstand versteckte das Kind Stefan unter unmöglichen Bedingungen und nur dank dieser Hilfe konnte Stefan J. Zweig überleben. 1949 emigrierten Vater und Sohn nach Israel, wo Zacharias 1972 verstarb. Später studierte Stefan J. Zweig an der Filmhochschule in Berlin-Babelsberg. Nach der Ausbildung verließ er die DDR und zog 1972 nach Wien, wo er beim ORF Kameramann wurde²⁰ und heute noch lebt.

Sehr plakativ schrieb Niven über die ideologische »Benutzung« der Rettung Stefan J. Zweigs von Seiten der DDR: »Zweig, one

18 Bill Niven: *The Buchenwald child: truth, fiction, and propaganda*, New York: Camden House 2007.

19 Zacharias Zweig: »Mein Vater, was machst du hier ...?«: zwischen Buchenwald und Auschwitz, der Bericht des Zacharias Zweig, Frankfurt am Main: Dipa-Verlag 1987 (basiert auf einem Protokoll von 1961); Stefan Jerzy Zweig: *Tränen allein genügen nicht, eine Biographie und ein wenig mehr*, Wien: (Eigenverlag) 2005.

20 Siehe: <http://www.stefanjzweig.de> (Stand: 9.7.2008).

might say, is thrice a victim: first of the Nazis, then of the GDR's manipulation of his rescue, and now of united Germany's redefinition of it.«²¹

Sprachlich mag die Formel des dreimaligen Opfers ja glatt klingen, aber die Todesmühlen der Nazis mit der ideologischen Manipulation der DDR und des jetzt vereinten Deutschlands in einem Satz zusammenzubringen, ist unglaublich und völlig unpassend.

Ist der Film *NACKT UNTER WÖLFEN* »authentisch«? Kann ein Spielfilm überhaupt »authentisch« sein? Er zeigt seine eigene künstlerische Deutung der Geschehnisse in Buchenwald.

Im Film hat man natürlich den Eindruck, dass Stefan das einzige Kind in Buchenwald gewesen sei. Im März 1944 war jedoch ein Transport mit Sinti und Roma aus Auschwitz gekommen, darunter viele Jugendliche. Durch die Auflösung der Lager in Czystochowa, Piotrków und Plaszów erhöhte sich die Zahl der jüdischen Häftlinge des KZ Buchenwald bis Jahresende auf 15.500. Mehr als ein Drittel der 87.000 Menschen in Buchenwald am Ende des Jahres 1944 sind Jugendliche bis zu zwanzig Jahren. Elie Wiesel erwähnt 400 Jugendliche, darunter Sechs- und Achtjährige.²²

»Etwa 15 Prozent der eingelieferten Minderjährigen waren weniger als zwölf Jahre alt, 85 Prozent zwischen zwölf und achtzehn Jahren. Im KL Buchenwald gab es zuletzt 877 Jugendliche, als jüngstes ein dreieinhalb-jähriges polnisches Kind, dessen Karteikarte tatsächlich die Bezeichnung »Partisan« trug [...] auch hartgesottene Männern ging es zu Herzen, als die SS im Herbst 1944 Juden Kinder und alle Zigeunerjungen plötzlich herausfischte, zusammentrieb und die schreienden, weinenden Kinder, von denen ein Teil um jeden Preis zu ihren Vätern und Häftlingsbeschützern in den einzelnen Kommandos zurückwollte, mit in Anschlag ge-

21 Niven, *The Buchenwald Child*, S. 215.

22 Elie Wiesel: *Alle Flüsse fließen ins Meer*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1995, S. 137.

brachten Karabinern und Maschinenpistolen umstellte, um sie nach Auschwitz zur Vergasung abzutransportieren.«²³

Auch der Höhepunkt des Films, die Selbstbefreiung durch die Häftlinge, ist eine filmische Überhöhung der tatsächlichen Ereignisse: »Ob sich die Häftlinge selbst oder aber die Amerikaner das Lager befreit haben, ist eine Frage der Einschätzung der damals herrschenden Lage. Das Heranrücken der Amerikaner ließ die SS die Flucht ergreifen, das wiederum ermöglichte den Trägern des Widerstands, aktiv zu werden. Fest steht, daß es im Lager Buchenwald ein illegales internationales Lagerkomitee und eine illegale internationale Militärorganisation gegeben hat, denen vor allem Kommunisten angehörten. Sie haben die entscheidenden Posten im Lager besetzt und Waffen ins Lager geschmuggelt. Während Kogon das Eintreffen der Amerikaner auf den 11. April nachmittags datiert, werden in Apitz' Roman und Beyers Film die Aktivitäten der Häftlinge als bewaffnete Selbstbefreiung beschrieben, ohne daß Amerikaner beteiligt sind.«²⁴

Dabei darf man nicht übersehen, dass *NACKT UNTER WÖLFEN* ja eine Romanverfilmung ist. Bereits bei Apitz finden sich die überhöhten und dramaturgisch zugespitzten Elemente.

»Kropinski hob das schreiende Bündel über sich, damit es nicht erdrückt werde von der brodelnden Flut. Einer Nußschale gleich schaukelte das Kind über den wogenden Köpfen. Im Gestau quirlte es durch die Enge des Tores, und dann riß es der Strom auf seinen befreiten Wellen mit sich dahin, der nicht mehr zu halten war.«²⁵

Am besten bringt Regisseur Frank Beyer die Debatte selbst auf den Punkt: »Ein wenig überhöht in Buch und Film ist die Befreiung. Ich weiß nicht, ob tatsächlich Tausende von Häftlingen auf das Tor zugelaufen sind. Mich hat aber auch nicht interessiert, ob das der Realität entsprach. Ich wollte diesen großen Gegensatz zeigen:

23 Eugen Kogon: *Der SS-Staat*, München: Kindler 1974, S. 266-268.

24 Thiele, *Publizistische Kontroversen*, S. 243.

25 Bruno Apitz: *Nackt unter Wölfen*, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1958, S. 480.



Selbstbefreiung der Häftlinge in NACKT UNTER WÖLFEN (DDR 1962, Frank Beyer)

Die Euphorie der Masse, die sich befreit fühlt, und das weinende Kind, das nichts versteht, unter dem Arm des Lagerältesten Krämer. Das schien mir ein großes filmisches Finale zu sein.²⁶

Und genau darum geht es. NACKT UNTER WÖLFEN ist ein Spielfilm, keine Dokumentation, die versuchen sollte, historisch peinlich genau zu sein. Im Zentrum des betont antifaschistischen Films stehen die politischen Häftlinge. Sie sind aktiv und individuell gezeichnete Persönlichkeiten. Juden werden nur am Rande als willenslose Opfer gezeigt. Sie sind keine Kämpfer. Sie sind eine gebeugte Masse, völlig am Ende. Die Antifaschisten retten das Kind und befreien das Lager. In diesem Film stehen nicht die Leiden der jüdischen Opfer im Zentrum, sondern der Widerstandskampf und internationale Solidarität. Dabei spielt die Rettung des Kindes eine entscheidende Rolle. Soll man die Menschlichkeit zugunsten des Widerstandes beiseitelegen oder nicht? Der Film zeigt in der Figur des Theodor Krämer, den Erwin Geschonneck (1906-2008) mit einer geradezu dokumentarischen Echtheit und Glaubwürdig-

26 Regie: Frank Beyer, hg. von Ralf Schenk im Filmmuseum Potsdam, Berlin: Hentrich 1995, S. 39.



»Euphorie der Masse«; NACKT UNTER WÖLFEN (DDR 1962, Frank Beyer)

keit darstellt, den Triumph der Menschlichkeit. Das Ende mit den rennenden Menschen ist ein grandios gefilmtes Finale. Natürlich weiß man, wenn man sieht, dass die KZ-Häftlinge aus den Fenstern springen und stürmen, dies aufgrund ihrer schrecklichen physischen Kondition aber nicht möglich gewesen sein kann. Aber filmisch beeindruckend in Breitwandbilder umgesetzt ist es ein menschliches Bild der Hoffnung und Freiheit, auch wenn die historischen Ereignisse sich nicht genau so abgespielt haben. Die DDR-Kritik honorierte die politische Dimension des Filmes dementsprechend enthusiastisch: »Mit *Nackt unter Wölfen* haben die Filmschaffenden unseres Landes eine nationale Verpflichtung erfüllt. Zum ersten Male im deutschen Film sind die menschliche Größe, der Mut, die revolutionäre Leidenschaft und die internationale Solidarität der »Politischen« in den faschistischen Konzentrationslagern in den Mittelpunkt eines Spielfilms gestellt worden. [...] Dieser Film wird in die Geschichte der sozialistischen deutschen Filmkunst [...] eingehen.«²⁷

Die Szene, in der der SS-Mann Zweiling seiner Frau sagt, dass »das Judenbalg noch einmal nützlich sein kann« – er hat auch schon

27 *Neues Deutschland*, 11.3.1963, S. 4.



Erwin Geschonneck als Theodor Krämer in NACKT UNTER WÖLFEN (DDR 1962, Frank Beyer)

seine Zivilkleidung bereit, wird in dieser DDR-Kritik zur Kritik an der BRD: »Sie tragen nicht mehr die alten Uniformen, sie geben sich demokratisch, oft in der Maske des Biedermannes.«

Trotz des mitunter aufgesetzten Antifaschismus sind DEFA-Filme wie NACKT UNTER WÖLFEN zentrale Beiträge zur Geschichte der Darstellung der Shoah im Film, die auch heute noch oft übersehen und bei öffentlichen Debatten – wie 1993 als SCHINDLER'S LIST diskutiert wurde – nicht einmal erwähnt werden.

»Jahre, Lichtjahre sind seitdem vergangen. Ich tausche mit Jorge Semprún Erinnerungen an Buchenwald aus. Es war im großen Lager. Er arbeitete in der Schreibstube und mußte nicht unter Hunger und Kälte leiden. Er kannte das kleine Lager, wenn man so will, von weitem. Warum so tun, als wäre es nicht so gewesen? Das Los der Juden war grundverschieden von dem der Nichtjuden. Wir lebten zwar in unmittelbarer Nähe, und dennoch jeder in einer anderen Welt.«²⁸

28 Wiesel, *Alle Flüsse*, S. 137.

SZENARIUM: INTERNATIONAL – GESTERN UND HEUTE